

Жизнь
за кулисами

Если бы знать...

Ольга
Яковлева

Ольга
Яковлева

Если бы знать...



Издательство
«Астрель»

Ольга Яковлева

Если бы знать...

Жизнь за кулисами

Ольга Яковлева

Если бы знать...

Москва • АСТ • Астрель • 2003

УДК 821.161.1-94
ББК 84(2Рос=Рус)-4
Я47

Оформление и дизайн обложки
Ирины Сальниковой

Автор выражает особую признательность тем, чья поддержка помогла в создании этой книги — Вадиму Львовичу Климовскому, Наталье Шубиной, особенно Наталье Третьяковой, сотрудникам издательства «Астрель», благодаря которым она увидела свет. В книге использованы фотоматериалы из личного архива Ольги Михайловны Яковлевой.

Автор фотографии на обложке Усов Геннадий Сергеевич.

Охраняется законом РФ об авторском праве.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
воспрещается без письменного разрешения издателя.
Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.

Яковлева О. М.

Я47 Если бы знать... / О. М. Яковлева. — М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. — 512 с., [64] л. ил. — (Жизнь за кулисами).

ISBN 5-17-021053-1 (ООО «Издательство АСТ»)

ISBN 5-271-07515-X (ООО «Издательство Астрель»)

Исповедь? Нет. Перед кем?

Воспоминания? Нет. Исследование? Тем более. Чувство вины? Возможно. Разве не испытывают чувство вины те, кто потерял близких и продолжает жить? Я продолжаю жить, хотя жизнь моя ушла вместе с ними.

А может быть, все проще. Я хочу отдать дань тем, кому я была попутчицей в жизни. Это не они уходят — это мы умираем.

УДК 821.161.1-94
ББК 84(2Рос=Рус)-4

Подписано в печать 15.08.2003. Формат 84x108/32. Усл. печ. л. 26,88. Бумага офсетная. Гарнитура Гарамонд. Печать офсетная. Тираж 5100 экз. Заказ 1999.

Общероссийский классификатор продукции ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.008286.12 02 от 09.12.2002

ISBN 5-17-021053-1
(ООО «Издательство АСТ»)
ISBN 5-271-07515-X
(ООО «Издательство Астрель»)

© О.М. Яковлева. Текст, 2003
© ООО «Издательство Астрель», 2003

I

Из дневника. Кейсария. Август 99

Я приехала сюда, чтобы что-то написать. Громко сказано. Я не писатель.

Тогда зачем? Трудно ответить на этот вопрос даже себе. Надо. Кому? Чтобы что? Тицетно маюсь в поисках ответа.

Исповедь? Нет. Перед кем?

Воспоминания? Нет. Исследование? Тем более. Чувство вины? Возможно. Разве не испытывают чувство вины те, кто потерял близких и продолжает жить? Я продолжаю жить, хотя жизнь моя ушла вместе с ними.

А может быть, все проще. Я хочу отдать дань тем, кому я была попутчицей в жизни. Это не они уходят — это мы умираем.

«Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь».

Деревья красивые, жизнь страшная, а смерть унижительна — умершие не могут ответить, возразить или воспротестовать... Презрительное молчание.

Может, желание высказаться за них? И в свой адрес тоже? Похоже на истину...

В детстве, под одеялом, когда начинаешь думать о смерти и доходил в мыслях до самого конца, до ужаса истины, что смерть неизбежна, некоторое время барахтаешься в этом ужасе: а где же я буду? Ответ не находится, и тогда весь этот ужас быстро отодвигаешь: нет, это случится не скоро, да и не со мной, — когда-нибудь, очень не скоро, еще будет срок додумать. Но проходит время, и если к этой теме возвращаешься, то не только не додумываешь, а уже отбрасываешь сразу же, чтобы не зацепиться за нее, не погрузиться в этот ужас.

По каким законам живет человек? Кто-то сказал: «Двое — это уже грустно». Когда двое — это уже трагедия. Трагедия необратимого конца. Поэтому что эти двое — единственные друг для друга. А впереди — расставание. Рано или поздно. Но расставание. Может быть, лучше уж раньше...

А если близких больше? И после каждой потери думаешь только об одном: как же ты продолжаешь жить? Если мамы уже нет? Как продолжают жить все, когда уходят папы и мамы? Все кончается, а мы продолжаем эту неразгаданную жизнь, дышим, по инерции делаем то же самое, суеتمدимся, барахтаемся. Иногда даже смеемся. Как это происходит?

Видимо, все дело в жизни, «в ней самой». Но ощущение такое, будто с каждой смертью у тебя, из тебя вырывают незаменимые куски, — а ты все равно продолжаешь жить, несмотря на то что ты, собственно, уже не есть ты.

Если бы вовремя дать маме антибиотики, не было бы отека легких; если бы папу отвести раньше на исследование, он бы не скончался после операции; если бы приехала квалифицированная реанимация... Если бы... — все еще были бы живы. Если бы все были живы... Вечная жизнь для близких...

Скульпторы мне сказали: иди, ходи, смотри памятники — поймешь, что хорошо, что плохо. И я пошла...

Я хожу по кладбищам в поисках нужного надгробия. Это целая наука — надгробия на могилах. Не выше, не ниже. Не помпезней, не вычурней — там все равны: вечность. Новые погосты заселяются, как квартиры живущих. За неделю — гектары... И все молодые — 23, 35, 37, 42, 47, 49, 57. Старше нет. До 60 почти никто не дожил. Я это видела. На всех кладбищах. Это возраст, это срок?

Мои даты повыше — 62, 69. Для кого — выше? Кто отмеряет этот срок?! Или это мы, живущие, сокращаем срок близких? Скорее, именно так. Жизнь. Прекрасная и ужасная. Все дело в этом. И мы — прекрасные и ужасные.

Я люблю жизнь. А может, лучше — ничего не любить, чтобы не было трагедии расставания? Ничего не желать — и не будет разочарования.

Театр похож на жизнь — прекрасен и ужасен, хотя это всего лишь театр. Учреждение для игр взрослых людей. Казалось бы, он должен быть только прекрасен.

Спорт — тоже занятие для взрослых: чтобы быть сильными, здоровыми, крепкими. Ан нет. Ни-

чего не желай — ни быть первым, ни быть лучшим, а иначе — обратный результат. Ни силы, ни здоровья. Нельзя быть талантливым, умелым, успешным, честным — ряд доблестей можно продолжить — результат противоположный. Как и в театре, в спорте люди играют всерьез. Если слишком честны и ответственны, то драма неизбежна, максимализм гнетет, а игра должна быть легкой. Ведь она игра. «Не высовывайся». А французы вообще говорят: «Живи в тайне» — и все, мол, будет хорошо.

* * *

Ленком — Московский театр имени Ленинского комсомола.

Я обещала прийти в этот театр, когда еще училась на третьем курсе Щукинского училища. Я уже играла тогда в Вахтанговском театре — Эдвиж в «Шестом этаже». Б. Равенских звал меня в Театр имени Пушкина, меня звали в «Сатиру». Но надо было заканчивать четвертый курс. И я, конечно, всем отказывала.

В том же году я показывалась в Ленком. Вернее, помогала показываться другим — студентам 4 курса, выпускникам. И директор Ленкома Анатолий Андреевич Колеватов сказал мне: «Мы вас хотим взять». Я говорю: «Но я на третьем курсе». — «Так доучивайтесь и приходите. Только вы ведь не придете». Я говорю: «Нет, почему же, приду». — «К нам?» — «К вам». И поскольку я обещала — окончив институт, я и пришла... в этот театр.

Театров, которые меня приглашали, было много, а я вот пришла к ним. Почему? Потому что с меня

взяли обещание. Конечно, можно было не обещать. Но меня спровоцировали, чтобы я сказала «да», — и я сказала. А коли сказала «да» — значит, так и будет. И, заканчивая четвертый курс, я уже заранее знала, что иду в Ленком.

И вот наступила осень, открытие сезона. Я иду в свой первый театр. Сначала пошла, конечно, в парикмахерскую, чтобы непременно хорошо выглядеть. Но как только предстоит что-нибудь важное, меня обязательно так обкарнают, что уже и не знаешь — идти на это важное событие или не идти. Вот и на этот раз я в парикмахерской чуть-чуть задумалась — и мне быстренько выстригли слева кучу волос. А справа уже не далась. Так и пошла на сбор труппы: левая сторона выстрижена выше уха, а справа почему-то все закрыто — и скулы, и подбородок, волосы почти до плеч. И в таком вот виде меня представили труппе.

Посмотрела репертуар театра. Как-то... невнятно. Господи, что это за заведение такое — театр? Пыльно, душно, темно, грязно. И в этой пыли и темноте я тоже что-нибудь буду играть? Как-то это скучно.

Нет, театр как заведение мне не понравился.

Ну ввелась, поиграла. Летом забеременела актриса Рита Струнова, и мне пришлось ввестись сразу на две-три ее роли. И еще много ролей надавали — в «Вестсайдской истории», в «Нашествии» Л. Леонова, «До свидания, мальчики» Б.Балтера. Значилась пьеса о Лермонтове, по-моему Оскара Ремеза. Спектакль был не очень вразумительный...

Вводилась я и на роль княжны Мэри. Жена Ремеза, критик Татьяна Чеботаревская, на репетициях кричала басом из пустого партера: «Почему у вас та-

кая большая грудь?!» Дело в том, что я вышла на сцену в чужом костюме. У меня мелькнула дерзкая мысль — отвернуть ворот, лиф платья и сказать: «Если в этот лиф поместить мою грудь вместе с вашей (а у нее была роскошная, пышная грудь), платье, которое мне дали костюмеры, все равно будет велико».

Но это было бы слишком дерзко. Даже для моих молодых лет.

Народная артистка Елена Алексеевна Фадеева однажды сказала мне: «В вас что-то есть, но у вас очень непропорциональное тело». Или голова, не помню, но что-то во мне было непропорционально. Я почему-то заплакала. А что остается делать, когда говорят, что у тебя что-то непропорционально...

В общем, я огорчилась. Думаю — ну если я такая непропорциональная, то, может, и не надо мне в театре работать. А играя вводы (видимо, после разговора с Фадеевой), вдруг поняла: у меня и на сцене что-то не то происходит.

Пришла в примерную и плачу над сумкой с гримом. Роняю слезы. Заходит гримерша Клавочка (она и сейчас в Ленкоме работает) и говорит: «Олька, ты такая хорошая девка! И зачем ты в артистки пошла?» Действительно, зачем?..

Вот в таких сомнениях, не очень довольная ни собой, ни театром, я продолжала работать. И одновременно — болеть...

Я с юности была болезненной. И болезни случались все какие-то странные. Сваливались, как кирпич на голову. То мононуклеоз — кто-нибудь слышал? — инфекционное заболевание крови. А кератит — когда расползается роговая оболочка глаз? То

арахноидит... Причем всеми этими заболеваниями болеют обычно старики, дети, студенты, солдаты — ни к одной из этих категорий к 22 годам я себя причислить не могла. Не говоря уж о гепатите, соляриите или простеньком обморожении... И до сего времени не оставляют они меня своими странностями: в пятьдесят, например, — вдруг детская свинка...

Когда в театр пришел Анатолий Васильевич Эфрос, я уже проработала там год. Но, в общем-то, было неинтересно. Хотя перспективы открывались большие, я все же собиралась уходить.

Колеватов, когда водил Анатолия Васильевича по «актерской галерее» в фойе, где были вывешены фотографии актеров, дал мне весьма нелестную характеристику. Подойдя к моему портрету, он сказал: «Вот эта артистка — жена знаменитого футболиста. Она очень капризна, очень болезненна. Скучно ей в театре. Собирается уходить».

Анатолий Васильевич тогда сказал Колеватову: «У этой девочки опущены углы рта — это предвещает ей драматическую судьбу».

А дальше... Анатолий Васильевич смотрел спектакли. Всем хотелось с ним поговорить, но он был необщительным, замкнутым, казалось, даже суровым. 39-летний человек с несколько странной внешностью. Он будто жил в особом, собственном мире. Станными движениями что-то проделывал со своими волосами — зачесывал их пятерней или забрасывал назад, как-то странно пошмыгивал носом.

Знакомясь с труппой, Анатолий Васильевич приглашал актеров к себе в кабинет и беседовал с ними. Мы были молодые, нам все было интересно:

«А с тобой о чем он разговаривал?.. Ну, а с тобой о чем?..» И все рассказывали друг другу, какое впечатление у них осталось после общения с новым главным режиссером.

Его спектакли уже прогремели тогда в Центральном детском театре, все о нем знали, говорили, что он очень хороший режиссер. Но поскольку я в институте, видимо, жила своей жизнью, то мало об этом слышала.

Беседы его с актерами происходили примерно так. Вызывал он, допустим, молоденькую актрису и (как она рассказывала) спрашивал у нее: «Ну, а вы могли бы сыграть Бесприданницу?» Актриса эта была бойкая, не очень стеснительная, и отвечала: «Вот как актриса Н. играет? Запросто!»

Пока шло знакомство, все очень волновались: новый человек, как он посмотрит на нас, у кого получится с ним контакт... Одним словом, все были в волнении.

Пришла и моя очередь. Анатолий Васильевич, глядя на меня, то ли посмеивался, то ли просто улыбался. Я была очень стеснительная и разговаривала с ним, опустив глаза. Спрашивал он примерно следующее: «А вот эта артистка, на ваш взгляд, хорошая или не очень?» Я говорила: «Нет, почему, она хорошая». — «А вот эта артистка — она хорошая или не очень?» Я говорю: «Нет, она характерная». — «А что такое характерная?» — «Характерная — это которая может делать все!» — «А вы бы хотели играть, допустим... Бесприданницу?» — «Нет, я бы не хотела». — «А что бы вы хотели играть?» Я говорю: «Ну, вот... “104 страницы про любовь” Эдика Радзинского. (Я уже сыграла ввод в пьесе “Вам 22, старики” и прочла его но-

вую пьесу.) Вот, — говорю, — эту героиню молодую я бы попробовала, пусть не в первом составе...» — «А, ну хорошо. Идите».

На первом собрании, когда Анатолий Васильевич уже познакомился со всей труппой, он сказал: «Репертуар я посмотрел, с вами более или менее познакомился, — теперь мы будем очень много и быстро работать». И сразу же назвал пьесы, которые начнем репетировать. Оставил в репертуаре спектакль, который тогда готовился, «До свидания, мальчики» по повести Балтера. И назвал еще несколько пьес: В. Розова «В день свадьбы», А. Арбузова «Мой бедный Марат». И «104 страницы про любовь» Радзинского.

Эту пьесу, между прочим, поначалу должен был ставить Юрий Петрович Любимов.

Он был педагогом по актерскому мастерству в училище, вел занятия и на нашем курсе. С этим связан один комичный эпизод. Мы с Андреем Мироновым репетировали отрывок на французском языке, из Мольера, не помню, какая пьеса — может быть, «Мнимый больной». Я играла этакую разбитную бабенку, она все время нещадно ругала своего мужа. А Андрюша играл Сганареля.

Репетировали мы в зале для обучения военному делу — там были очень высокие окна, и Юрий Петрович на репетиции все время почему-то заставлял меня влезать на подоконник и оттуда бросать реплики. Будто внизу, на полу, никак нельзя было... И он просил: «Нетточка (он меня называл почему-то Нетточка — к тому времени я уже была замужем за Игорем Нетто, капитаном сборной Союза по футболу), Нетточка, ну задери юбку». Я спрашивала: «А зачем?» — «Ну-у... просто так». Я говорила: «По-

моему, нет необходимости. (Это будучи студенткой второго курса!) Нет никакой необходимости, Юрий Петрович». — «Ну все-таки, задери юбку!» — «Нет, с этим я подожду».

Когда подошел экзамен, я сама себе сшила из ситца красную юбку. На сцене, по ходу действия, я развешивала бельё и при этом всю ругала Андрюшу-Сганареля: «Бурдюк с вином! Бандит! Вор! Негодяй! Гадина!» В конце концов я так разошлась, что прихватила края подола и заткнула их за пояс. Я выполнила просьбу режиссера — но задиранья юбки как такового не случилось! Юбка была очень широкая. Она была такая широкая, что сколько бы я ее ни задирала, все равно ноги оставались закрыты.

Когда я первый раз сделала это на сцене — на экзамене, — то смеялась больше всех Ада Владимировна Брискиндова, преподавательница французского языка, — она наблюдала наш поединок на репетициях: задеру я юбку или нет. Не задрала. Задрала на экзамене — но так, чтоб и волки были сыты, и овцы целы.

И вообще с «задираньем юбки», со всякими стриптизными делами у меня не складывалось на сцене. Позже с Анатолием Васильевичем репетировали мы «Мой бедный Марат», в третьем акте была такая сцена: Лика и Леонидик — они уже в возрасте — возвращаются из театра и переодеваются к ужину. Анатолий Васильевич говорит: «Оля, вы, когда будете из-за ширмы выходить, постепенно снимайте с себя все — сначала оставьте там пальто, потом пиджак, а когда снова выходите на авансцену, снимите за ширмой блузку». Я замерла. «А потом, — говорит, — снимите...» Я спрашиваю:

«Что? Комбинацию, что ли?» — «Ну... почему... да, можно и это», — как-то он так, аккуратненько сказал. Я говорю: «А можно в следующий раз?» — «Можно». — «Ну хорошо, завтра я сделаю». А пока что продолжаю репетировать «на память физических действий», то есть делаю вид, будто бы разоблачаюсь — до белья.

На следующий день на репетиции, когда подошел момент «разоблачаться», я сняла блузку — но под ней оказалась спортивная футболка Игоря с длинными рукавами. Потом зашла за ширму, бросила еще одну фразу — о спектакле, который мы смотрели, — и сняла эту футболку с длинными рукавами: на мне осталась майка с рукавами до локтя. А на спине — герб Советского Союза. Эфрос и те, кто присутствовал в зале, уже лежали от смеха. Я продолжала, как бы ничего не замечая, вести сцену. Снова уйдя за ширму, я сняла еще одну майку — рукава оказались еще покороче, и на груди написано: «Спартак». Когда я сняла и эту майку, под ней оказалась майка с номером «б» — я стала шестым номером сборной Союза.

Слов моих уже никто не слушал. Они все едва ли не валялись в проходе и кричали: «Пошла к черту, дура, уморила нас, пошла вон, уйди со сцены!»

С раздеванием было покончено раз и навсегда. Подобные новомодные веяния не очень у меня проходили.

Так вот, «104 страницы про любовь» должен был ставить Юрий Петрович Любимов. Эдик Радзинский как-то рассказал мне, что Любимов жаловался: «Что же это происходит? Все в театре, как ни приду, чуть ли не заглатывают меня и по телефону

звонят: мы, мол, хотим играть эту стюардессу. А единственная, кто может играть эту роль, эта фря (это я, значит) — эта фря ничего не просит. Проходит мимо меня и даже головы не повернет в мою сторону, чтобы попросить: «Дайте мне это сыграть».

Ну, с Любимовым не случилось, и спектакль этот ставил Анатолий Васильевич. И слава Богу.

А на том первом собрании, когда все уже более или менее с главным режиссером познакомились и как бы поуспокоились, произошел один эпизод.

Еще до этого у меня случился со старожилкой театра конфликт. Мы с ней были заняты в одном старом спектакле, кажется, в «Опасном возрасте» С. Нариньяни, и сидели в одной гримерке. Когда я приходила гримироваться, там постоянно звучало радио, городская сеть: бравурная музыка и всякие громогласные дикторы. Мне это мешало сосредоточиться, и я выдергивала штепсель — любые посторонние шумы перед спектаклем и во время спектакля я всегда переживала болезненно. Она молча подходила и включала радио. А я снова так же молча выключала. Однажды дело дошло почти до физического столкновения. Я уж не помню, кто «победил», помню только, что упорно выключала шумное радио.

И вот эта актриса (довольно полная, килограммов на сто, наверное) поднимается и говорит: «Что-то нужно делать с Яковлевой!» Эфрос спрашивает: «А что с ней нужно делать?» — «Понимаете, — говорит, — молодая артистка, а так себя ведет! Приходит в театр и выдергивает радиоточку!» Мы, мол, слушаем, а ей, видите ли, мешает. Вот, мол, она какая — ну, вроде, наглая.

Только она не знала, кому жаловалась: потом

выяснилось, что и для Анатолия Васильевича шум в театре — это то, чего просто не должно быть. Когда шли спектакли или прогоны, генеральные репетиции, он ходил вокруг сцены, закрывал двери, следил, чтобы не хлопали дверью лифта, не шумели, не звонил бы телефон, — все это он переживал, как... ну, словно шум при спящем больном ребенке.

Уже позже, в Театре на Малой Бронной, произошло однажды настоящее сражение с телефоном. Точнее — с директором. На спектакле «Месяц в деревне» зазвонил телефон на пульте помрежа — буквально в метре от зрителя — театр-то маленький. (Анатолий Васильевич иногда говорил актерам: «Что это вы все такие тщеславные? Не забываете, вы всего лишь «театр в подворотне» — это оф-оф-оф-оф-бродвей».) Услышав звонок, я вышла за кулисы, сняла трубку и повесила. Но звонки продолжались. Кто-то упорно звонил по внутренней линии на сцену из самого театра! Во время спектакля! Тогда я взяла и дернула за шнур — трубка отлетела. После этого я вернулась на сцену.

Директор И. Коган издал приказ: «За порчу театрального имущества Яковлевой объявить выговор». Я подходила к стенду и срывала выговор, но на следующий день приказ, подписанный Коганом, появлялся снова: «За нанесенный материальный ущерб Яковлевой объявить выговор». Я дописывала внизу: «Это лучше, чем раздавать имущество театра и стол Михоэлса дарить своему другу Хренникову». Приказ с моими добавлениями срывал уже Эфрос. Продолжалось это довольно долго. А Анатолий Васильевич внушал дирекции: то, что произошло с телефоном на сцене, — естественно, потому что если

вы в театре не можете обеспечить тишину за кулисами, то актеров, реагирующих на это, надо поощрять, а не вывешивать приказы с выговорами.

Так вот, пока эта актриса выступала, я сидела и болтала ногой. Но в душе — какой позор, какой стыд! Меня скомпрометировали, а я ведь только начинаю... Стало обидно, потекли слезы... Я ушла с собрания, выйдя из театра, побежала через дорогу, чтобы поймать такси.

Меня догнал Радзинский — и вытащил чуть ли не из-под машины, так как я перебежала улицу не глядя. Он рассказал мне, что там происходило дальше. Та актриса продолжила свой монолог и на глазах родила сплетню: «Вот сейчас, уходя из театра, она (то есть я!) сказала: «Все равно он меня любит!» (Вранье, конечно, полное.) На что будто бы Анатолий Васильевич заметил: «Ну раз она сказала, значит, так и есть». На этом конфликт был исчерпан.

Еще прежде Анатолий Васильевич смотрел прогон «До свидания, мальчики», и все волновались. Выпускал этот спектакль режиссер С. Штейн. Я там должна была играть главную героиню — рыженькую девочку, которая живет в южном городе. Ее репетировала артистка (высокая такая, она мне напоминала артисток 30-х годов), которая работала в театре уже лет восемь. А мне не давали репетировать, и довольно долго. И вдруг, когда стало известно, что будет смотреть Эфрос, мне сказали: «Пройдешь одну репетицию и будешь показывать спектакль Эфросу». Я говорю: «Как я могу показывать, если ни разу не репетировала?» — «Нет, на показе будете репетировать вы», — настаивал режиссер. «Нет, я не буду». — «Нет, будете». В итоге меня вы-

толкнули на сцену, и я кое-как, с грехом пополам, не зная мизансцен, сыграла.

После просмотра, на обсуждении, Анатолий Васильевич долго молчал и потом как-то сосредоточенно-вяло сказал: «Ну вот... Я ничего не буду говорить о спектакле, я ничего не понял, но мне понравилась — если это можно назвать понравилась, — артистка, которая бегала в красных чулках и синей юбке. Она меня взволновала — если это можно назвать волнением. И я все время ждал, когда она выбежит и что-нибудь быстро-быстро начнет говорить...»

После этого меня стали дразнить «любимой артисткой Эфроса».

* * *

Когда мы встретились, мне было семнадцать с половиной. Я только что приехала из Алма-Аты и начала учиться в театральном институте.

Он протянул мне руку и говорит: «Я Нетто».

Я была далека от спорта. По радио, конечно, слышала, что есть футболист с такой фамилией. Ну и что?..

Я ему так и ответила: «Ну и что? А я Яковлева».

Потом в кино ходили, в театры, гуляли... Он был хорошо воспитан, всегда корректен и, как это сказать, — выдержанный, что ли... То есть вел себя, как — по моим представлениям — и должен вести себя молодой человек: без всяких особых приставаний.

Он был словно большой ребенок. Однажды, еще в начале знакомства мы с ним поссорились. Я переехала на другую квартиру — ни телефона, ни ад-

реса ему не оставила. Игорь узнал адрес в институте и пришел ко мне. Просил, чтобы мы продолжали видеться. Мне его жалко стало...

Через год он сделал мне предложение. И оно мною должно было «рассматриваться». Ну абсолютно книжный вариант. Как в романах.

Ухаживал он красиво. И весело. Игорь любил мою студенческую театральную компанию. Когда случались «знаменательные события» (их команда выигрывала или я сдавала экзамен), у нас всегда собирались гости. Готовились к экзаменам, веселились, танцевали. А затем в его «Победу» набивалось чуть-ли не по десять человек — надо было всех развезти по домам. И кто-нибудь кричал: «Какие правила, давайте прямо по газонам!..»

Вокруг нашей пары много чего происходило. Мои родители, например, были категорически против брака. Не против Игоря — против замужества вообще: я ведь училась только на втором курсе. Папа, помнится, кричал маме (он был очень темпераментный): «Ты ей объясни, что такое замужество! Нет, ты ей объясни!»

Что он имел в виду, я не знаю, но явно не хотел, чтобы дочь так рано выходила замуж. В институте даже на заседании кафедры обсуждался вопрос: как объяснить студентке Яковлевой, что не нужно выходить замуж за спортсмена. Но тогда мне ничего не сказали. Только лет через пятнадцать я от педагогов узнала об этом.

Гавриил Дмитриевич Качалин, тренер, в свою очередь, говорил: «Оля, что вы делаете? Одумайтесь! Зачем?!» Видимо, знал о бескомпромиссном характере Игоря. Это принято называть трудным характером. А на самом деле он был просто ответственен

и честен. И еще он был не слишком разговорчивым. Если у него случался конфликт, никогда не рассказывал, вообще о неприятностях умалчивал — не любил перекладывать свои проблемы на чужие плечи. Особенно на слабые. Я только догадывалась — что-то произошло, а потом кто-нибудь из друзей рассказывал, с кем, по какому поводу и как он конфликтовал.

Не любил ни осуждать, ни злословить. Иногда бросит одну фразу, и она объясняет многое. Ссорились мы с ним только по домашним делам: кому пробки выкручивать, кран чинить — в итоге спасал сосед Анатолий Ильин, который по дому умел делать все. А я заводилась: «Ильин может все, а ты почему не можешь?» Он мне отвечал: «Я не электрик!» Я в ответ: «Ильин тоже футболист, а не электрик!» Сейчас смешно вспоминать, а тогда обидно было.

Но Игорь меня подкузьмил. Он иногда что-то записывал в блокнот, какие-то фразы. И недавно я прочла там: *«Нельзя мыть сковородку над чайной посудой. (Яковлева)»*.

Записал наверняка ради шутки, а сейчас читаешь как осуждение...

Поначалу Игорь очень ревновал меня. Звонит со сборов: «Где была?» — «Дома, рубашки гладила». — «Нет, я звонил — тебя не было!»

Когда познакомился поближе с моими театральными друзьями, полюбил их больше своей компании. Впрочем, своей компании, спортивной, у него и не было. Не знаю почему, но ребята-футболисты особенно между собой не дружили. С Ильиным, правда, он много общался, когда еще был здоров. В спортивном магазине друзья были. В Большом те-

атре — Юрий Жданов, Ефимов. Академик Шаталин. Шахматисты, журналисты. Дружил с соседями. И конечно со своими — по спорту — Н. Дементьевым, Анатолием Коршуновым, который ему часто помогал, приходил в больницу. Всех не назовешь. Многие умерли — Евгений Минаков, Эдик Красс. Были друзья на фабрике «Рот-Фронт». Качалин тоже много помогал Игорю. Компания разнообразная, как и у меня. Когда времена повеселей были, встречались часто.

Игорь был компанейским человеком. На вечеринках очень любил танцевать. Особенно с моей подругой Верочкой М.

В детстве он мечтал стать ударником. Привил мне вкус к джазовой музыке — Эллингтону, Армстронгу, Фитцджеральд.

Любил пошутить. Любил собак, лошадей. С азартом играл на ипподроме. В молодости у нас нередко из-за этого происходили шуточные скандалы. Я говорила: «Тебе некуда деньги девать? Отдай тому, кому они нужнее». Однажды уперлась: «Играть не пойдешь». А он все-таки собрался и ушел. Тогда я позвонила на ипподром и попросила объявить по радио, что Нетто нужно срочно домой, у него в квартире пожар. И объявили. И он примчался. Повеселились.

Я в молодости веселой была. Приехал он как-то с игры, с международного матча. Наши выиграли, и у Игоря настроение было хорошее. Он собирался на банкет в «Метрополь». А жен тогда на такие мероприятия не приглашали. Не хотелось его отпускать. Я в это время красила волосы к спектаклю на завтра. Он пошел в душ голову перед банкетом освежить, я и говорю: «Игорь, давай тебе тоже воло-

сы укреплять будем, у меня хна осталась — поддержишь две минуты и смоешь». Он отбрыкивался, а я пристала. С трудом он согласился, и я его пепельные волосы намазала рыжей хной. Прошло пять минут, десять, пятнадцать... А я все говорю: «Еще двух минут не прошло». И когда он уже понял и начал смывать сам, оказался ярко-рыжим. Что тут началось! Он за мной гоняется — видимо, поколотить хотел, — а я кричу ему: «Сейчас я все исправлю, я тебя намажу басмой, и все пройдет!» А басма на рыжие волосы дает зеленый цвет... Но я уж не стала больше развлекаться, а начала смывать хну. Раз десять смывала — до конца никак не отмывалось. Так и пошел на банкет светло-рыженьким. Но настроение было хорошее...

Как-то уехали они в Южную Америку. Дай-ка, думаю, позвоню, развлеку его. А какой город, какая гостиница — не знаю. Разыскивала через континенты. Сначала через Канаду, потом через Северную Америку. Телефонистки почему-то решили, что я из газеты, — и на всех языках: «Связи не дадим — ни «Правде», ни «Комсомольской правде!» Я уж американским телефонисткам говорю: «Да я не из «Правды» и не из «Комсомолки!» Я жена игрока советской сборной, где-то они там в Чили, найдите его». И нашли, и соединили. Газетам не пошли навстречу, а мне дали свободную линию, и я поговорила с Игорем. Очень он обрадовался и удивился: как это я его разыскала?

Однажды я позвонила в аэропорт, чтобы узнать, как добралась их команда до Кюрасао. Они через это Кюрасао опять летели в Южную Америку. Игорь мне потом рассказал, что именно в этот момент у самолета отказал один двигатель, затем другой и

они кое-как вернулись в Кюрасао, еле приземлились. Мне же, когда я дозвонилась, телефонистка после продолжительного молчания ответила — все нормально. А на открытке, которую Игорь мне отправил после аварии, об этом ни слова, только: «Здесь очень красиво, много цветов и бассейнов». Рассказал через два месяца, когда уже вернулся.

Профессии у нас были разные, но каждый прекрасно понимал, что означает для другого его дело. Если у меня вечером спектакль, Игорь старался по утрам не будить меня, не шуметь. Возился тихо на кухне, что-то жарил, а потом стучал в дверь: «Яковлева, обедать!»

Если же у него намечался отъезд на игру, я подлаживалась под его расписание: никаких гостей, подруг, ничего, что могло бы помешать ему отдыхать. Да и после игры — я ведь не знала, какой будет результат...

Это было абсолютное правило. Не исключая, что именно обоюдное внимание и было основой нашей совместной жизни. К тому же мы часто подолгу не видели друг друга. Видимо, и это столько лет сохраняло наш союз.

* * *

Есть люди, которые помнят о детстве все — или говорят, что помнят, — чуть ли не с пеленок. А я себя помню очень фрагментарно. Когда случалось что-нибудь из ряда вон.

Одно из первых ярких впечатлений — как меня привели первый раз в детский сад. Это было в 1945 году.

Сестра сшила мне платье из линялого голубого

ситчика. То ли ситчика, то ли сатина. Из лянлого — поскольку она переделала это платье из своего, которое уже достаточно носила. На нем были черные круги с такими закрученными разводами.

Детей привели раньше, а я почему-то вошла позже...

Тут я отвлекусь немножко. С детства, помню, мне тяжело было войти в комнату, где уже все собрались. Видимо, поэтому я и сейчас не хожу на всякие тусовки. Потому что уже ведь все пришли! А меня нет. Я не из тех, кто приходит первым, прихожу как бы с оттяжкой. Не специально, а потому что не успеваю. Но когда понимаешь, что придется войти позже всех, то по мне уж лучше совсем не пойти. Чтоб не привлекать внимание к себе. (Хотя, наверно, никто бы особенно и не заметил.)

Но тогда почему я опаздывала на репетиции? Я, правда, понимала, что это наглость большая. Приходила и быстро садилась в угол. Поскольку Анатолий Васильевич меня хорошо знал, он или потом мне что-то говорил, или как-то смягчал ситуацию, не акцентировал мои опоздания. А опаздывала я часто. Всегда торопилась, бежала, но почему-то опаздывала...

...И вот мне предстояло войти в комнату, где все дети уже сидят. И все чем-то заняты. Я войду — и сейчас же на меня все обратят внимание...

И я вошла. А они никакого внимания на меня не обращают. Игрушки все разобраны. Мне играть не с чем. Дети заняты, мной не интересуются. Что же мне делать — стать у стены в углу и стоять? И тогда я взялась за подол плохо сшитого платья и сказала: «А у меня новое платье!» И все обратили на меня внимание.

А дальше? Я думала, они мне уступят какую-то игрушку, и я буду играть вместе с ними — рыбку ловить магнитом из картонной коробки или еще что-то. Но они почему-то привязались к этому платью, и я сразу же поняла, что мое платье несовершенно, и дети это видят. Хотела убежать, а они погнались за мной и начали спрашивать: «А лакированные ботинки у тебя есть?» Я говорила: «Есть!» — «А бархатное платье у тебя есть?» Я говорила: «Есть!»

(Почему-то плачу, вот удивительно. Видимо, и тогда плакала. Себя, наверно, жалко, какая-то глупость...)

И так они меня загнали в угол, спрашивая: «А красный фартук у тебя есть?» На все я отвечала: «Есть!»

Время было послевоенное, и, конечно, ни у них ничего не было — они откуда-то об этом только слышали, — ни у меня.

Потом меня загнали в раздевалку — длинные ряды шкафчиков для одежды, на дверцах нарисованы груши, яблоки. Я влезла в такой шкафчик и оттуда на всё отвечала: «Есть!» На все их вопросы — «Есть!»

Вытащить меня из этого шкафа долго никто не мог. Я закрылась изнутри. Не выходила ни на обед, ни на ужин. Когда давали какао (это считалось большим деликатесом!), я отказалась и от какао. Уже истекло время пребывания в детсаду — а я все не выходила.

Наконец пришла мама и вызволила меня из ящика. Воспитательница принесла бидончик с какао, но я громко сказала: «Не бери ты, мама, их какао!» Мама повела меня домой (о моей замечательной маме я еще расскажу) — оказалось, у меня температура 39°.

Больше меня в детский сад не водили.

...Спустя много лет я наблюдала за поведением детей в детском саду. Из своего окна на восьмом этаже. Детский сад — во дворе. Построены у них маленькие домики деревянные, для детей. Сидят дебелие воспитательницы внизу: кто ноги на солнышке вытянул, загорает, кто книжку читает, ля-ля-тополя друг с другом. И вот я вижу, как дети загоняют одного ребенка в угол. (Опять плачу. Ну не глупость ли...) Вижу, вырывают из забора палки, да стараются покрупнее, и гоняются за этим ребенком. А у него сопливый нос, на шее платок, а на голове невероятная дурная розовая шапка. И еще у ребенка сверху платье, из-под него торчат жуткие шаровары. И не менее жуткие туфли с носками. Это так мама обрядила его в сад. И вот дети, чувствуя, что ребенок болен, некрасив, бедно одет, считают, что могут вырывать палки из забора и гоняться за ним, загонять его в маленький домик с дверью, с окошками. И там они его бьют, достают палками через окошки.

Я думаю: что же из ребенка может вырасти, если его с детства забивают в присутствии взрослых? Его бьют, а воспитательницы сидят и ничего не видят. Я с восьмого этажа кричу: «Вы что, тетки! Не видите, что у вас с ребенком делают?»

Известно, что будет дальше. Дальше у него поднимется температура, и родители его заберут. И он всю жизнь будет бояться тесных контактов с остальной массой народонаселения — он будет избегать публичных встреч. Так приобретаются комплексы.

Видимо, правду говорят: все закладывается в детстве. Когда приобретен какой-нибудь комплекс, как его удачно ни скрываешь в течение жизни, в какие-

то моменты всякие прикрытия вдруг исчезают и понимаешь, что остался незащищенным. Как это тяжело. Я тоже долго носила свой «горб» — боязнь публичности — и тщательно скрывала его.

Как вообще можно, с детства обладая комплексом публичной боязни, пойти в актрисы? Один мой знакомый обо мне говорит: первой ее авантюрой было то, что она пошла в актрисы. Ну в самом деле, как с таким комплексом можно пойти в актрисы? Невероятно...

Действительно, почему я пошла в артистки?

Почему... Не исповедимы пути Господни.

Итак, с одной стороны — боязнь публичности, а с другой — в детстве я была абсолютной бандиткой, свободолобивой и бесшабашной. И при этом — стеснительной. Что за адова смесь, которая не давала спокойно жить ни мне, ни окружающим?

И в институте моя стеснительность очень даже проявлялась и мешала. Иосиф Матвеевич Раппопорт, руководитель курса, когда не ладилось с дипломным спектаклем, говорил мне: «Что вы все норовите уйти со сцены? Вы тем лучше играете, чем ближе к выходу за кулисы. А когда скрываетесь за кулисами, то просто счастливы. Так и норовите — к выходу и за кулисы. Ну хорошо, мы понимаем, что у вас специфика, индивидуальность вот такая. И здесь, в институте, мы, педагоги, защищаем вас от вас самой, мы с вами боремся и вас же опекаем, поскольку вы еще юное существо. А пойдете в театр — что там будете делать? Что будете делать в театре?»

Ну, слава Богу, встретился режиссер, который прекрасно понимал «специфику» индивидуальности.

Со времен спектакля «104 страницы» я всегда играла с распущенными волосами. У меня тогда прическа была очень пышная. И чтобы не быть анфас к публике, я поворачивалась профилем, — и в любой сцене норовила затолкать волосы в рот и там их терзать, закрывая при этом пол-лица. И волосами, и рукой. Анатолий Васильевич иногда говорил: «Оля, что вы все время волосы заглатываете, сколько вы можете их проглотить?»

Все время старалась закрыть лицо, и только когда это удавалось, могла что-то сделать по роли.

Однажды Эфросу это надоело и в «Ромео и Джульетте» он сказал: «Сделайте ей такую шапочку, как у “Дамы с горностаем” Леонардо!»

И мне сделали такую шапочку. Никаких волос — все было под шапочкой, закрыться нечем. Он поставил меня анфас к зрительному залу, и я уже не могла ни уйти, ни развернуться. Должна была стоять фронтально, лицом на зрительный зал, стоять без всяких ужимок и гримас.

Такие попытки он делал еще в «Счастливых днях несчастливого человека» — выводил меня просто на авансцену и заставлял вести диалог анфас к зрителю. Но там у меня в руках был прутик, еще что-нибудь, так что я находила возможность отвернуться от зрительного зала.

На Бронной моя подружка, помреж, говорила: «Дружочек, ты знаешь, как ты в «Женитьбе» играешь? Ты лучше всего играешь, когда поворачиваешься к залу спиной!» Благо там была масса удобных для меня мизансцен, я разворачивалась — и оказывалась лицом к помрежу. Она говорила: «Ты так хорошо играешь, но почему ты все время лицом ко мне и спиной к зрителям? Мне-то хорошо.

Но когда ты разворачиваешься к ним, могла бы так же поиграть...»

И вот с таким характером — боязнь, незнание себя, сомнение, имеешь ли ты на это право, — я пошла в актрисы...

Иногда у меня спрашивают, почему я не снимаюсь в кино. Да, наверно, все потому же — я очень застенчивый человек. Я всегда сомневалась по поводу своей фотогеничности. И боюсь камеры. Да я всего боюсь — камеры, помещений, новых людей. Однажды во время каких-то съемок, когда уже был подписан контракт, закрылась дома и буквально забилась под кровать — чтобы не идти на съемки. И только Эфросу с трудом удалось уговорить меня продолжить, провоцируя тем, что придется платить неустойку. Хотя в этих съемках он был совершенно не заинтересован: я нужна ему была в театре, где у меня было много работы.

Начались репетиции. Анатолий Васильевич передал пьесу Радзинского «104 страницы про любовь» своей помощнице, второму режиссеру Наташе Зверевой. Вы, говорит, репетируйте пока, я потом посмотрю. Сам он в это время выпускал на сцене «В день свадьбы» Розова.

И вдруг меня срочно отзывают из репзала, с репетиции «Страниц», на сцену: актриса, которая репетировала в розовской пьесе Лиду, попала в больницу. Это была Света Данильченко, киноактриса, очень красивая. Ее привел в театр Эдик Радзинский специально на эту роль. И вот вдруг у нее заражение крови, кровотечение, что-то страшное... И меня

вызывают — буквально дня за два до премьеры. Роль небольшая — прежняя любовь героя приехала в день его свадьбы и между ними должно прозойти тайное объяснение.

Анатолий Васильевич говорит мне: «Вот, попробуйте сыграть эту роль. Возьмите текст и выходите на сцену». (Это была сдача спектакля.) Я спрашиваю: «А что делать?» Анатолий Васильевич отвечает: «А вы ничего не делайте. Просто проговаривайте текст и ничего не делайте». Я думаю: как же это — ничего не делать?.. Но если режиссер говорит, значит, надо так и делать — то есть «ничего не делать».

Я взяла текст, быстро его выучила и вышла, проговаривая текст. Так и проговорила всю роль.

После репетиции Анатолий Васильевич устроил в репзале публичное обсуждение. На сдачу он пригласил много критиков — были почти все театральные критики Москвы. (Анатолий Васильевич любил тогда их собирать.) И вот каждый — каждый! — критик вставал и говорил: «Яковлева вышла на сцену и ходила, ничего не делая, проговаривая текст. Спектакль замечательный, но только вот Яковлева, которая играла Лиду, — это что-то чудовищное».

Я осознала, что я «что-то чудовищное». Вот тут и обнаружился мой «комплекс» — сомнения в собственных способностях. Все меня долго убеждали в обратном, но ничего не помогало. Я словно споткнулась. Тихо вышла из зала, и дома мне стало совсем нехорошо. Звонил Анатолий Васильевич, долго объяснял, что все ерунда и вовсе не так, «вы выполнили то, что я вас просил, и все это надо забыть, надо продолжать работать...» В общем, все,

мол, нормально. И что же тут может быть нормально? Помню, плакала в голос — понимала одно: я испортила спектакль, испортила премьеру, в общем, провал.

Это была моя первая неудача в театре.

В будущем я наблюдала, как Анатолий Васильевич иногда просил повторить сцену: «Технически, технически пройдите. Не затрачиваясь, в полноги, ну, намечайте «на ля-ля», как бы проигрывайте только мелодию и переходы. Мне достаточно видеть, что вы понимаете смысл, на чем строится сцена». Да, так можно репетировать, это бывает забавно, но молодые не знали еще эту методику. И, памятуя случай с «Днем свадьбы», где я аккуратно завалила роль (слава Богу, не спектакль), я тихонько говорила молодым артистам: «Не делайте глупости, не верьте ему. Не верьте ему, когда он говорит «ничего не играйте». Ничего никогда не делайте в полноги — играйте так, как вам кажется нужным, в полную силу». И когда они действительно играли, как бы не слушая его, пренебрегая его просьбой «технически проходите», — он бывал удовлетворен. Режиссеру не всегда надо верить. Надо знать, когда ему можно — и нужно — не поверить.

После этой злополучной сдачи я продолжала репетировать «104 страницы». Пришел Анатолий Васильевич и, вроде бы даже не посмотрев прежние репетиции, начал предлагать делать что-то новое. Мне сразу стало очень легко с ним репетировать — я свободно приняла его стиль, его метод.

Он сказал: «Давайте работать этюдным методом».

До этого этюдным методом я не репетировала. Когда Анатолий Васильевич чуть-чуть правил спектакль другого режиссера «До свидания, мальчики»,

он говорил актерам: «Да-да-да, в том направлении идете», — но больше разговаривал с режиссером — новые декорации и прочее...

А тут он сказал: «Будем делать этюды на тему — вы в метро, и вы хотите оттолкнуть молодого человека, который вас обидел».

Позже он описывал мне эту репетицию: я Володю Корецкого (он играл Электрона) так отталкивала — самым натуральным образом, — что сдвинула пару рядов кресел, которые были принесены из зрительного зала. Так отчаянно я его отталкивала. А поскольку физическое действие переросло в нервное, тут же со мной случилась истерика. После этого Анатолий Васильевич, по-моему, понял, что со спектаклем будет все в порядке, и почти не делал мне замечаний. Он только обозначал выходы, детали: «Выйдете оттуда и так, припудривая нос, проведете всю сцену. А потом возвратитесь...» — ну и в таком роде. Интуиция моя на репетициях стала просыпаться, я начала сама что-то делать...

Потом — не в начальном периоде, когда Анатолий Васильевич показывал и объяснял, а уже ближе к концу — он на репетициях сидел в ложе с Радзинским. И Эдик рассказывал мне, что время от времени Анатолий Васильевич толкал его и говорил: «Слушай, Эдик, откуда такие девки берутся? Как такие рождаются?»

В «104 страницах» мне стал понятен его метод работы: через показ, через этюд, с текстом, лишь приближенным к пьесе, но в нужном направлении. Этот метод давал исполнителю полную свободу. Он определял и задачу, и смысл того, что ты, собственно, делаешь в этой сцене, — но давал и полную свободу для импровизации. Он как бы открывал акте-

ру грудную клетку для свободного дыхания, подвинул его к интуитивному поведению на сцене.

Некоторые говорили, что не понимают, чего хочет Анатолий Васильевич. Мне же казалось, что я поняла его легко и сразу. Он ставил высокие сложные задачи, задачи невыполнимые, как бы стоящие перпендикулярно к материалу, — но они были ясны. И когда говорят, что язык Эфроса непонятен, мне это как-то странно... Помню, пришедший позднее на Бронную Козаков недоумевал на репетициях «Месяца в деревне». Эфрос говорил: «Это гроза, гроза, гроза... Что-то тревожное в воздухе... куда-то несет ее, несет...» Миша Козаков спрашивал: «Гроза — это метеорологически?» Тут я начинала хохотать: «Гроза — это географически»...

Из дневника. Август 99

*Я не театровед. Не мое это дело, да и, находясь внутри театра, трудно, невозможно заниматься исследованием творчества Анатолия Васильевича. Должен быть взгляд извне. Прошло 12 лет со дня смерти — и ни одного маломальского исследования не появилось. Критикесса, которая ходит к Наташе Крымовой¹, в день смерти Анатолия Васильевича клятвенно уверяет в своей «речи» за столом, что ни единое слово Анатолия Васильевича **не будет пропущено** и забыто. В этот же день, заседая в редколлегии на радио, она **не пропустила** в эфир передачу, составленную из высказываний Анатолия Васильевича, записанных с его*

¹ Н. Крымова — жена А.В. Эфроса, театровед (здесь и далее примеч. автора).

голоса на пленку. Может, она употребила это выражение в прямом смысле — а мы, дураки, восприняли в переносном?!!

В далеком Кишиневе ученик Вениамина Апостола (в свою очередь ученика Эфроса) Г. Олтяну сделал фильм об Анатолии Васильевиче, исследуя только одну фразу из его записей (цитирую по памяти): «А что, если сбросить всякий ритм, мотор, установить камеру и медленно, на одном изобразительном фоне (остановившемся) насытит кадр (сцену) глубоким содержанием? То есть вдумчиво, без спешки». Ученик ученика проделал этот эксперимент. Без денег, без поддержки. Он даже хотел сделать свой фильм пособием для театральных вузов, чтобы молодые могли исследовать метод Эфроса, — но опять же нужны деньги. Он обращался к знаменитым актерам, которые, руководя какими-то фондами, на страницах печати не ленились объясняться в любви к Эфросу. Но денег не дали. Никто. Мы бежим дальше. Это вне наших интересов.

Марина Зайонц составила книгу воспоминаний об Эфросе. Она пролежала несколько лет и вышла в издательстве «Арт» в 2000 году при поддержке Министерства культуры и СТД. Широко известный журналист, ведущий телепрограммы об истории страны, анализируя 1975 год, даже не упомянул о премьерах Эфроса. О чем угодно — где отдыхали, на каких курортах, в каком количестве, что покупали, что носили, как шили юбки и во что были одеты актрисы на экране. А ведь 1975-й — это и «Женитьба» и «Вишневый сад» (на Таганке). Даже если не упоминать остальное — вполне достаточно. Это были заметные явления в театре. Да если бы и упомянул, было бы смешно.

Через всю «антологию» истории страны идет его личный «изобразительный ряд»: он на одном курорте, он на другом курорте, он одет в Армани, или в Валентино, или во что-то еще... Это — главное, и это видно.

Клиповое сознание, клиповая история, знаковое мышление. Манкурты. А если остановиться?! И без спешки, вдумчиво? Сколько театральных и телевизионных открытий сделано Эфросом — их расхватали, присвоили те же телеведущие и режиссеры. На бегу хватаем, присваиваем и бежим, не анализируя. И мое — мое, и чужое — тоже мое. Смена крупных планов на телевидении, создающая ритм, — ход, придуманный Эфросом. Я не думаю, что не надо это использовать, но хотя бы отдавать себе отчет... Анализируя метод Станиславского (в той самой передаче, которая не пошла на радио в день смерти Анатолия Васильевича), Эфрос размышляет вслух над постулатами Станиславского. Та самая критикесса, которая клялась, что ни одно его слово, ни одна запятая не будут **пропущены** для истории театра (или кто-то из ее единомышленников), напишет на полях передачи жлобское: «А он что — при этом присутствовал?» — или что-то подобное: «А он это знает?» — или: «Он это видел?» Не видел — но анализировал. Продумывая, отдавал дань и скорбел. Может, не только о Станиславском, но и о нас, живущих?..

В далеком Израиле — в котором Эфрос никогда не был, куда не собирался, — израильский писатель Арье Элкана, автор книги о Мейерхольде, написал книгу и об Эфросе — довольно детальное исследование его творчества. Плюс собственные фантазии на тему биографии и личной жизни художника —

по фактам, далеким от истины, потому что никто (в том числе и я) не ответил на его письма с просьбой поучаствовать в создании книги об Анатолии Васильевиче — поделиться достоверными сведениями. Он свою книгу завершил на основании печатных материалов — и, надо сказать, по духу кое-что в ней угадано верно. Издал за свой счет — но ни в издательствах, ни у театральных критиков не нашла она никакого отклика. «Мы это знаем» — был самый удобоваримый ответ. Ну и?! Писателем написаны труды о двух режиссерах — Мейерхольде и Эфросе. А нам не интересно! Почему в Кишиневе молдаванам, а в Израиле (куда меня, кстати, пригласили написать в тишине эти лоскутные наброски) израильтянам интересно — помнить, исследовать, поддерживать русскую культуру, — а нам нет? Потому что это — евреи о еврейских режиссерах в России? Нет. Потому что это — люди о людях. Об их творчестве и судьбах в России. Их затронуло, а нас — нет. Мы бежим отмечаться на тусовках, собраниях, спешим самоутвердиться, стать в очередь за местом под крылом у власти, и как следствие — за материальными благами. Отмечаемся и отмечаем...

* * *

Оля!

Во-первых, мой Димка¹ передает тебе привет. Он спрашивает: «Это та Яковлева, которая болела в Перми и к которой мы приходили? А тебе кто больше нравится — Дмитриева или Яковлева?»

¹ Сын А.В. Эфроса.

Я осторожно отвечаю: они обе хорошие артистки.

«А мне — Яковлева. Она хорошо играет в «104 страницах», и у нее симпатичная внешность».

Так вот, человек с симпатичной внешностью! — очень без тебя плохо! Уж не говорю о том, что спектакли отменяются и толпа стоит менять билеты. (На это довольно страшно глядеть — кажется, что все рухнуло, чем год занимались.)

Но плохо не только поэтому. Плохо, что нет рядом такого милого, такого чудесного друга.

Когда человек болеет и отсутствует — легко проверить, насколько он тебе нужен. Так вот, мне кажется, что какая-то жуткая яма образовалась.

Тут показывались несколько артисток, но я смотрел и все видел тебя, и думал, как все-таки здорово, что в этом театре оказалась ты. Такой, как ты, — нет ни в «Современнике», нигде.

У тебя, наверное, уйма недостатков, но есть что-то такое, чего нет у других, даже самых прекрасных артисток. Я с удовольствием и даже с волнением вспоминаю, как ты серьезно сидишь перед своим зеркалом в гримерной и как бежишь на выход, и как между картинами мчишься переодеваться. Ты во всем такая, что думаю я о тебе с огромным уважением и любовью, и так грустно, что уже столько дней приходится приходить в театр, где тебя нет.

Вчера в райкоме комсомола было непростое заседание, где нас пытались побить, но мы откричались. Вообще, кругом назревают какие-то скандалчики, и это все очень беспокоит.

О «Марате» были еще 2 рецензии — в «Комсомолке» и в «Московском комсомольце». И та, и другая

статьи, в общем, доброжелательные и не злобные. Тебя не трогают, да вообще никого не ругают. Но будут еще рецензии плохие, этим пахнет.

Про то, что ты больная, знает, по-моему, четверть Москвы. Сегодня были у Павлова, и тот спрашивает — «Ну как Яковлева?»

Мне очень больно думать, что ты где-то там сидишь взаперти. Я даже как-то виноватым себя чувствую, да я, вероятно, и на самом деле виноват. Замучил тебя совем. Тебе, конечно, давно надо было отдохнуть и полечиться. «Моя бедная Лика!»

Я каждый день сижу на репетиции Брехта. Там много очень хороших кусков, но много и муры. Левка¹ стал играть хорошо местами, не сравнить с тем, как раньше играл. Збруева перекрасили для кино. Лучшие всех по-прежнему Круглый. Умница и какой-то благородный человек.

Нона — мрачна, как всегда.

Критик Патрикеева ходит на все спектакли и что-то пишет.

О, господи!

Возвращайся-ка ты скорее и возьми свои кисточки в руки. А где моя божья коровка? Кто ее кормит? А вдруг твоя злая и свирепая собака ее проглотит? Или откусит у нее рог?

А куда выходит твое окно?

Выздоравливай! Эй! Выздоравливай, а не то побью твои окна из рогатки. Приду с Дуровым, и он побьет.

[А. Эф.]

¹ Лев Дуров.

Постигать свою маму я начала очень поздно. Я ее любила, но... как животное. Конечно, я ею гордилась, но главное — просто любила, вот как животное любит, инстинктом. Все время хотелось ее поцеловать — под подбородком, в шею. Я могла ее поднять, и мама хихикала у меня на руках...

И все же — родителей своих мы не понимаем. Не понимаем, что они переживают, переходя в другой возраст, все дальше и дальше удаляясь от молодости — к своей... кончине. Не понимаем. Только когда сами переживаем этот возраст, лишь тогда начинаем понимать: а-а-а-а, вот-вот-вот... вот что они тогда испытывали — то же, что испытываешь ты сейчас, будучи теперь в их тогдашнем возрасте.

Мама меня иногда поражала. Она умела уважать своих детей. Она уважала в ребенке личность. При всех детских выходках.

Скажем, на меня жалуются соседи: «Ваша Ольга сделала то-то и то-то!» Допустим — «Она... что-то там украла!» Или: «Ваша Ольга побила нашего мальчика Вову!» (А Вова — здоровый парень. Ольге лет семь, а Вове лет десять.) Или: «Ваша Ольга подавила ваших цыплят!»

О чем-то я маме сама рассказывала, о чем-то — нет. Мама выслушивала соседей и говорила: «Значит так! То, что у вас пропало, моя Ольга не брала! Она *не может* взять чужое. Да, моя Ольга, видимо, побила вашего Вову. Я ее накажу. И моя Ольга действительно раздавила сегодня трех цыплят, но она мне уже об этом сказала. Я сама попросила ее согнать их в сарай, и она, бегая за ними...»

Да, эти цыплята имели привычку внезапно оста-

навливаясь под ногой — ты не успеваешь отступить, а он вдруг остановился — и ты его давишь. После этого я, открыв рот, кричала «а-а-а-а-а-а!» и со слезами бежала догонять всю эту свору цыплят, мне их нужно было согнать. Но какой-то один опять останавливался, я наступала, и уже этот пищал у меня под ногой, и я опять кричала «а-а-а-а-а!» во все горло. Я приходила к маме с истерикой и говорила: »Мама, ну если б одного, а то трех!» Мама, видимо, это понимала и как-то меня успокаивала.

Мама. Мама не только уважала детей. Она еще воспитывала в нас чувство свободы. Как это у нее получалось, не знаю. Допустим, шла я в парк играть. А тогда играли только в «Тарзана». Я залезла на дерево и изображала там то ли Джейн, то ли Читу, то ли самого Тарзана — пыталась летать, качаться на «лианах», на ивах, на вязах...

И приходила мама. Она не звала меня обедать домой — она приходила в парк. А он напротив дома был, этот парк, с балкона можно было крикнуть. Но мама не кричала. Она собирала узелок с едой, банку с крошкой или вареники с вишнями, приходила в парк, ставила под дерево и кричала: «Чита! Твой обед прибыл!» Я была маме очень благодарна — спускалась вниз, хватала этот узелок и лезла опять на дерево. И обед у меня происходил там, на дереве...

* * *

Здорово, дружище! Здорово, милая Мерлин Монро!

Когда читаю твои письма, так хочется тебя защитить от всего. И от больницы, и от всех пе-

реживаний! Ты такая прелесть, что кто-то тот, что все распределяет, решил, что с тебя хватит. И не дал тебе толстой кожи, которая спасала бы тебя от всех бед, и физических, и психологических. Где бы взять немножко этой кожи, чтоб можно было иногда прикрываться?!

Но не горюй, помни все-таки, что тебя не всем обделили, ей-богу, об этом тоже надо помнить, чтобы жить и чтобы не грустить сверх меры! Ты талантлива, чудесна, ты редкий человеческий экземплярчик, ты не просто один из муравьев муравейника. Черт возьми, ведь должно быть все-таки хоть какое-то осознание этого и хоть какая-то радость от этого.

Вот ты, наверное, переживаешь, что Малявину ввели в «104». Ты, конечно, не сознаешься в этом, но ты переживаешь, как переживаю я, когда узнаю, что ту же пьесу, что ставлю я, ставит, допустим, Товстоногов или Ефремов. Но что тебе переживать! Если даже она сыграет хорошо, то, значит, ты играешь особенно!

Но пока она сыграла не очень хорошо. Хотя она и подходит и многое делает интересно — все очень сырое и неотесанное. Но даже если все будет не сырое — тебе не надо переживать, как не надо переживать Дмитрияевой, если взамен нее будет играть Нюрка из «Современника».

Одним словом, если у тебя есть какие-то переживания на этот счет (а они не могут не быть!! — потому что все мы люди, да еще актеры или режиссеры), то постарайся бросить их, потому что эти переживания у таких, как ты, бывают только оттого, что они не могут увидеть самих себя и погордиться собой!

Бедные вы мои Монры, как вам все-таки трудно живется на свете. Эх, если бы вам немножечко больше уверовать в себя и не психовать и набираться здоровья.

Но вот ужас, может быть, вы бы тогда уже не были Монрами?!

Когда я смотрел прогон с Малявиной и делал ей замечания, то пытался как-то объяснить образ и понял, что говорю уже не про образ, а рассказываю о тебе. Она это, наверное, сможет когда-нибудь сыграть, но тебе это играть не нужно, потому что это ты и есть. А раз так, то уж никакой игрой это не заменишь.

В театре, мне кажется, мало кто знает тебя хорошо. Кроме меня, может, Валентина Измайлова да Николай Николаевич¹, Броня, Журавлева, не знаю, кто еще. Но кто тебя знает, тот тебя ни на кого не променяет.

Уже сегодня, когда написал письмо, — получил твое. Я уверен, ты сама не помнишь, что там написано. Это полное неверие ни в какие человеческие отношения! Это стыдно! Тебя тут все-таки вспоминают, а ты!.. А еще обещала вчера по телефону, что все поняла, как я сказал. Я верил и весь день вспоминал тебя спокойной! Так нельзя! Или ты совсем не веришь ни мне, ни Вал[ентине] Изм[айловне], ни Ник[олаю] Ник[олаевичу]?!

Больше не хочу об этом писать! Жду твоего звонка завтра в 10:50 в т[еат]р.

Сейчас, если нет готовой записки, — не спеши, а то мы уедем на совещание в управление.

¹ В. Лалевич и Н. Сосунов, художники.

Если не будешь мне доверять — я буду очень злиться!!!

Официальные письма твои противные. А те первые — удивительные и замечательные.

Эф.

* * *

В Ленкоме успешно прошли подряд три спектакля — ну, более или менее успешно для молодой начинающей актрисы: «До свидания, мальчики», очень милый спектакль, потом — «104 страницы про любовь», у которого, судя по прессе, был громкий успех. И «Мой бедный Марат» — тоже не очень ругали.

Помню забавный эпизод на репетициях «Марата». У нас было два состава: Лику играли Рита Струнова и я. И получалось так, что я все время репетировала, а Струнова приходила, надевала костюм и сидела смотрела. Она была очень дисциплинированная артистка. А костюм для репетиций я нашла сама — валенки, платье, платок, перевязанный накрест. И я смотрю — Рита одета точно так же, тот же подбор одежды со склада. Мы оказались в одинаковых шубейках и платках. Я это увидела и говорю: «Ритка, давай выйдем обе на сцену. Скажем: “Анатолий Васильевич, выбирайте, какая ваша на сегодня”».

Так и сделали — вместе вышли на сцену, одинаково одетые. А помрежа предупредили: скажи, мол, Анатолию Васильевичу, пусть он сам выберет, какая сегодня репетирует. Он начал жутко хохотать — мы были абсолютно одинаковые, одного роста, а лица закрыли платками — совсем не различить.

И он выбрал меня. По непонятным признакам. Как один мой знакомый говорит — «мистика и инфернальность»!

После «104 страниц» Радзинский написал пьесу «Снимается кино». Он привез ее в Ленинград, где мы тогда гастролировали с Ленкомом.

Читка была назначена в гостинице «Ленинградская», в чем-то очень большом номере. Держался Анатолий Васильевич так, что по нему было видно: пьеса очень стоящая.

Сидела почти вся труппа. И Радзинский. Читал Эфрос.

Пьеса заинтересовала всех. Тема острая: художник и власть, любовь и семья, искусство и идеология. Творческий тупик художника. Эфрос часто оттаивался, как-то странно дергал носом, приглаживал волосы пятерней, молчал — и после с трудом продолжал. Потом до меня дошло: это он преодолевал спазм в горле. Удерживал слезы. И то, как он переживал перипетии пьесы, заставило многих эмоционально сосредоточиться, а в конце уже все, почти не скрывая, шмыгали в тишине носами.

Автор был доволен. На него тоже произвела сильное впечатление эмоциональная читка пьесы. Он повторял: «Да, это, скажу я тебе... да, это...»

Только Шура Ширвиндт после читки отпускал полуиронические шуточки — но он и сам был взволнован и, подсмеиваясь над автором и Эфросом, скрывал свое волнение. Ведь главного героя предстояло играть ему, что он впоследствии прекрасно и сделал.

Когда мы следом за «Маратом» подошли к репетициям этой новой пьесы Радзинского, я, видимо,

что-то уже возомнив о себе, стала не очень доверять режиссеру.

Поначалу я не должна была играть в «Снимается кино». Впереди в планах стоял «Мольер» Булгакова. Поскольку в труппе была уже Валя Малявина, Анатолий Васильевич сказал: «Вы одноплановые актрисы, Оля, — выберите, что бы вы хотели играть: «Снимается кино» или «Мольера». Если вы играете «Снимается кино», тогда Валя будет играть в «Мольере». Через год, примерно. А если вы соглашаетесь на «Мольера», то в «Снимается кино» я сейчас назначу Малявину».

Я выбрала «Мольера». Стало быть — в репетициях «Снимается кино» я не участвую.

И вот-вот уже распределение, и должны начаться репетиции, — вдруг приходит Анатолий Васильевич и говорит: «Понимаете, какая штука — Радзинский сказал: «Эксперимент с такой-то актрисой я вам позволяю, эксперимент с таким-то актером я вам разрешаю, эту роль я вам отдаю на откуп и поступайте, как хотите, но что касается Ани — мое первое условие, чтобы играла Яковлева».

Но настроение, я вижу, у него хорошее. Спрашиваю: «И что из этого следует?» Он говорит: «Следует то, что вы сейчас начинаете репетировать «Снимается кино». Я говорю: «Но у нас договор, что я буду потом «Мольера» играть, я выбрала ту роль». — «Ну, это будет не скоро, там посмотрим. Радзинский поставил такое условие — он отдает пьесу нам, только если...» — ну и так далее.

(С Валею у нас вообще происходили интересные вещи и впоследствии, какие-то «перепутки» постоянно. Первая «перепутка»: я не хотела и не должна была играть Аню, но Радзинский поставил условие,

что должна играть я. Значит, Валя переходит на «Мольера».)

И вот, на гребне первых успехов, когда я начала много воображать о себе (как же, мне предложены на выбор две роли!), я приступаю к репетициям «Снимается кино».

Пьеса мне очень нравилась, репетиции проходили удивительно весело — Эфрос был в приподнятом настроении, репетировал замечательно. Но поскольку все актеры уже, как говорится, вкусили успеха, то и вели они себя... соответственно.

Ширвиндт еще и до «104 страниц» был известен в Москве как автор и участник всех капустников. Круглый сыграл к тому времени немало — и в «Современнике», и в кино, и в «Бедном Марате». Збруев — уже снялся в кино, сыграл «Марата» и другие спектакли.

Ну, Софья Владимировна Гиацинтова — это особый разговор. Мы очень гордились, что она репетирует вместе с нами. Свой монолог Старой Актрисы она читала неподражаемо — так приподнято, так одухотворенно. Когда она произносила знаменитую фразу — «Актрисе всегда семнадцать лет!» — зал обязательно аплодировал.

Было в этом спектакле нечто «мистическое». Финал Анатолий Васильевич придумал, как нам тогда казалось, очень странный («Восемь с половиной» Феллини еще никто не видел!): откуда-то — словно бы ниоткуда — выходил человек с трубой и звучала пронзительная мелодия Дэва Брубeka. Труба пела о вечности, о вечной драме и тоске. Своеобразный камертон всего спектакля, его кульминация.

И вот я, уже осмелев на площадке, стала, так сказать, активно работать над ролью. Я почему-то ду-

мала, что если героиня продавщица, то надо ее снабдить какими-то соответствующими атрибутами. Я чудно одевалась на репетиции — во все яркое, пестрое. В речь Ани вставляла свои словечки, прибаутки ей придумывала, — хотя смысл роли был совершенно в другом. Анатолий Васильевич часто мне говорил: «Оля, не надо этого! Сюда улицы не надо! Играйте *ирреально!*».

Ирреально, реально... Я вроде бы понимала умом: это что-то отстраненное, не из здешних мест. И на другую мелодию. Но в живом общении и в бытовых ситуациях пьесы это было трудно сделать — и поэтому роль наполнялась всяким мусором. Он мне постоянно говорит: «Играйте ирреально, ирреально», — а я гну свою линию, несколько заземленную.

Однажды на репетиции Анатолий Васильевич так рассердился на мои «импровизации», что швырнул в меня из зала реквизиторскую трубу. На сцену. Но не попал, — уж не знаю, к счастью или несчастью: тогда бы уже ситуация развивалась по-другому, если б он попал. Но он не попал. Специально или случайно, тоже не знаю.

Я, конечно, тут же обиделась и ушла с репетиции. С одной стороны, мне было смешно: серьезный человек швыряет на сцену реквизиторскую трубу... Нет, в самом деле, смешно. А с другой стороны, как же мое достоинство! И надо делать вид, что ты очень обижена. И вот так, смеясь и одновременно делая обиженный вид, я ушла со сцены.

В таких случаях моим любимым убежищем в театре был туалет. Я там закрывалась и выудить меня оттуда никто не мог. Потом я, конечно, возвращалась на сцену, потому что при всех наших шутках в Ленкоме все-таки была дисциплина и все, что пе-

реступало границы этики, казалось вопиющим. Тогда уже Анатолий Васильевич гневался по-настоящему.

Произошло бурное объяснение: «Вы не должны... — А вы не имеете права... — А вы мне не возражайте... А у меня нервный момент, я не выдерживаю, когда вас так много и все со своими заскоками», — и так далее.

Ребята разошлись и веселились вовсю.

Помню, на одной из репетиций Анатолий Васильевич из зала выговаривал Шуре Ширвиндту (что-то у него не получалось) в таком духе: «Шура! Возьмите себя в руки! Вы играете кинорежиссера, измученного своими проблемами! Во-первых, у него не сытое лицо — а у вас такое лицо, будто жир капает из всех мест! Как будто вы хорошо позавтракали чем-то жирным! И будто у вас вообще никаких проблем! Вы какой-то сытый, Шура!» Мне тогда даже показалось, что это очень оскорбительные замечания. И Шуре, наверно, действительно было обидно, но у него всегда сохранялось потрясающее чувство юмора.

Шура произнесет два слова по роли — Анатолий Васильевич сразу начинает ему говорить: какое у вас лицо, мол, неинтеллектуальное и неизмученное. Или кричит в гневе: «Стоп! Репетиция закончена!»

И вот актеры начинают репетировать другую сцену: Кинорежиссер (которого играет Шура Ширвиндт) разговаривает с Актером. То есть на сцене происходит то же, что на репетиции у Эфроса: они никак не могут снять очередной эпизод. Актер (его играет Державин) сбивается и должен идти текст Режиссера: «Нет! Стоп! Камера, стоп! Второй дубль!»

Шура Ширвиндт говорит по тексту роли: «Камера, стоп!» — и вдруг начинает кричать своему другу Мише Державину: «Ми-ша! Ты посмотри, какое у тебя лицо! У тебя такое лицо, будто из него со всех сторон жир льется! Ведь ты играешь измученного актера! Такое ощущение, что ты только что жирно позавтракал!» — что-то в этом роде.

Эфрос уже чуть ли не на полу валяется, хохочет вместе со всеми. Но Шура не теряет серьезы. И продолжает кричать. «Стоп! Репетиция окончена! Перерыв!» В зале все хохочут, а Шура продолжает: «Так! Второй дубль!»

И тут вдруг Державин вытаскивает из кармана веревку и начинает методично наматывать ее на руку, демонстрируя этим режиссеру свое оскорбленное самолюбие. Даже не веревку, а канат какой-то. Он делает один виток на руке, другой, третий, канат тянется из кармана бесконечно... Не знаю, откуда он брался, то ли Миша обмотался им весь — метров двадцать намотал на руку! Тут уже не выдержал Ширвиндт, и репетиция действительно остановилась — хохотали все. В этот день, по-моему, со всеми была истерика.

Вот в один из таких нервно-веселых дней Эфрос в меня и метнул что-то...

Потом, когда спектакль был уже выпущен, мы посмотрели «Восемь с половиной» Феллини. Всей труппой спустились вниз, на первый этаж, в зал Дома политпросвещения (он находился в здании Ленкома), там нам показали этот фильм. Эфрос плакал, да и все актеры тоже.

Глядя на подобную ситуацию в фильме Феллини, я поняла — что такое *ирреально*. И очень пожалела, что сопротивлялась Эфросу, привнеся в роль

бытовую окраску. Ирреально — значит, следовало выбрать какое-то совершенно незаметное, нейтральное платье и как бы просквозить по всем картинам. Как дух, как мечта. Смысл пьесы у Радзинского был не менее глубок, чем у Феллини. Плюс наша родная почва. Героя Феллини мучали проблемы внутреннего порядка, а у нашего добавлялись еще и социально-идеологические.

Про наш спектакль говорили, что это парафраз к фильму Феллини. Но, ей-Богу, никто из нас до этого даже не знал о его существовании. Идеи носятся в воздухе.

Анатолий Васильевич написал тогда письмо Феллини и получил ответ, которым очень гордился...

* * *

После войны одно время близ домов во дворе строили сараи. Мы жили «цивилизованно», но в этих сараях держали всякую живность. Однажды завели поросенка, откормили его, и вот пришла пора его убивать. Мама закрыла меня на ключ в детской.

Форточка в детской выходила на пожарную лестницу, мы жили на втором этаже. Я высовывала голову в форточку и смотрела — видимо, была уже большая и не могла пролезть в форточку.

Зато раньше, когда я была поменьше и мама работала на заводе телефонисткой (у моей мамы много профессий было в жизни), а папа часто уезжал в командировку (он был коммерческим директором на разных заводах), мне иногда одной становилось страшно, — и я пролезала в форточку, в очень маленькую форточку, в одних трусиках, и

прибегала на завод встречать маму после смены. При этом нужно было пробежать через кладбище. А смена кончалась около двенадцати часов. Я из своей детской выползала в форточку, спускалась по лестнице и бежала через все кладбище. Но поскольку было темно и страшно, открывала рот в начале кладбища и заканчивала орать, только когда утыкалась в мамин живот. Мчалась через все кладбище, потом по улице, которая вела к заводу, — и все время кричала...

И вот, когда подошло время заколоть этого несчастного поросенка, начались приготовления. Меня закрыли в детской. Но я уже знала: в доме затевается что-то нехорошее. Я высовывала голову в форточку, смотрела на сарай, в котором находился поросенок. Поняв, что все уже произошло, и услышав, как кто-то вошел в дверь, — кто-то из тех, кто вместе с моими родителями что-то сделали поросенку! — я пробила рукой окошко в двери детской (дверь была отчасти застекленной, с деревянными филенками), протащила через осколки голову, руки, и первому, кто проходил с тазом, с органами там всякими, — поросенка уже не было! — вцепилась зубами в икру. Оторвать меня было невозможно. Мне с трудом разжимали челюсти. Началась истерика. Такова была моя месть.

Как-то еще до этого мама мне на день рождения подарила... козу. Маленькую козочку. На день рождения — надо же было такое придумать! Козочку назвали Мартой, в честь моего дня рождения. В марте мне исполнилось семь лет.

Она жила у нас в квартире. А когда наступило лето — с мая или даже с апреля, на Украине весна

наступает рано, — стала пасти козочку на папином заводе. Пасла ее все лето. Построила на территории завода для нее домик из кирпичей. Когда был ливень или сильный ветер, мы с козой в нем прятались — в этом домике из кирпичей, который я сама сложила.

Осенью меня отвели в школу. С папиным старым портфелем...

У всех детей были новые портфели. Маленькие, детские. А мне решили дать в школу большой портфель. Я маленькая, а портфель большой — папин, старый.

И тут же снова возникает «комплекс». Что я с этим портфелем только не делала, трудно себе представить. Я его била, я на нем ездила, как на санках, — но нового портфеля мне не покупали.

В школе я вела себя точно так же, как когда-то в детском саду. «А у тебя ручка такая есть?» — спрашивали меня. Я говорила: «Есть». «А такая у тебя есть?» — «Есть!» На все говорила — «Есть!» И учительница маме как-то сказала: «Ваша Оля очень хвастливая. Говорит, что у нее дома есть все». Мама покивала, но мне ничего не сказала. Видимо, мама что-то про меня понимала — почему я так говорю. Этого не было, а я говорила: «Нет есть!»

Помню, как я начала кататься на коньках. Я каталась на одном коньке. У всех — то есть не у всех, но у многих — были коньки как коньки, а у меня — один. Почему один, не знаю, но каталась я на нем на одном. Это продолжалось год, наверно. Потом, лет в восемнадцать, у меня появились коньки. Два конька. Но я уже не каталась. На одном каталась, а на двух — нет. Один раз попробовала, покаталась — этого было достаточно...

...Так вот, коза паслась, а я сидела в школе. Когда гудел на заводе гудок, в двенадцать, — я его слышала, — занятия еще продолжались. Но я складывала свои книжки-тетрадки и говорила: «Ну вот, Анна Георгиевна, теперь я пошла, мне нужно забирать козу!» И уходила. Мама, смеясь, пыталась объяснить учителям, что ребенок еще не привык к школе, «она там козу у нас пасет». Но и потом, как только звучал гудок, я поднималась и говорила: «Мне нужно забирать козу. Она пасется у папы на заводе».

Маленькая козочка выросла, и ее отвезли «на откорм» в колхоз, где папа часто бывал, — папин завод, видимо, шефствовал над этим колхозом. Я по ней очень скучала.

Но, видимо, условия голодных послевоенных лет не были столь романтичными, — козу потом зарезали. Да, ее зарезали, а мне принесли сделанный из нее коврик. Постелили под ноги. Коврик я, конечно, отбросила от кровати. Сказала родителям, что мне такого коврика не нужно.

Году, наверно, в 1965—1966 Ленком ездил на гастроли в Харьков. Привезли «До свидания, мальчики», «104 страницы», «Снимается кино», «Марат».

Удивительное свойство памяти — когда начинаешь вспоминать что-нибудь натужно, ничего не получается. А произвольно — одна конкретность ведет за собой другую. И вот вспомнила, как в Харькове мы репетировали «Ромео и Джульетту» — долго до того, как пришли в Театр на Малой Бронной. (По-моему, еще раньше в Центральном дет-

ском театре Анатолий Васильевич тоже начинал репетировать эту пьесу.)

На гастролях в Харькове, правда, это был урок-класс, без распределения ролей, репетировали в большом номере Анатолия Васильевича. Все актеры сидели по окружности. Задавалась тема этюда — и дальше кто сам вызывался, кого назначали, но все играли всех. Кажется, мужчины даже играли женские роли и наоборот. Главное — схватить суть заданного этюда. Это было очень интересно. Сидишь на стуле — и кажется, что ты вышел бы и сделал все лучше. Но это кажется, пока ты на стуле. А выйти в центр комнаты, когда на тебя глазают все остальные, страшно.

Помню, когда вызывали меня персонально, я умудрялась затиснуться за какой-нибудь стул или даже под стол и оттуда меня было не вытащить. На время меня оставляли в покое, а затем повторялось то же самое. И хотелось — и было страшно: только бы не начинать! Мне предлагали стать на стул, но, поскольку все актеры сидели низко, я никак не могла встать на стул — ведь я окажусь выше и вообще буду вся обозрима, со всех сторон!

Но то были всего лишь этюды, со своим текстом. Все трудности ждали впереди, в Театре на Малой Бронной. Шекспир. Стихи. И моя зажатость... Но об этом после.

Наши ребята на гастролях резвились, по молодости. Смешной случай был с Леней Каневским — актеры потом рассказывали в театре как анекдот.

Он тогда уже сыграл большую роль в спектакле «Что тот солдат, что этот». Первый громкий успех. Группой куда-то едут на городском автобусе. Актеры, еще не прошедшие, так сказать, «школу возму-

жания», — разговаривают громко, возбужденно, об-суждая дела театральные. И вот Леня громко спра-шивает что-нибудь вроде: «А когда репетиция?» Ему отвечают: «Вот тогда-то...» А он: «А сегодня мы какой спектакль играем?» И так далее. Кондукторша слу-шала, слушала, и вдруг говорит Лене: «Скромнее надо держаться, Соломон!»

Однажды Анатолий Васильевич водил меня по Харькову, показывал родной город. Он хотел най-ти дом, в котором родился. Мы блуждали по дворам, но, по-моему, кроме места, где дом когда-то стоял, он ничего не нашел.

И Анатолий Васильевич вернулся грустный, с ка-ким-то необъяснимым чувством, его даже не опре-делить. Он вообще был очень чувствительный, эмо-циональный на редкость. В этих поисках было что-то глубоко личное — детство, папа, мама. Вместе с тем это было как-то связано и с будущим, с драмой, которую он предчувствовал. Он, видимо, очень хо-рошо знал, что означает фраза: «О если б навеки так было...»

Никогда не нужно возвращаться к своим пепели-щам. Я как-то пыталась найти в Греции дом, где мы жили с Игорем в 1975 году. Но район перестроил-ся, я даже не могла найти ту улицу — там была мас-са улочек, и они все строились, строились, и, по-ви-димому, все приметы старого исчезли. Остался только кинотеатр. А тех лавочек, в которые я захо-дила по утрам за хлебом, и тех знакомых, которые работали рядом в магазинчике, в бакалее, и с кото-рыми мы дружили, — ничего этого не оказалось. Я увидела новый микрорайон. Не смогла найти даже улицу, где были рынки — они собирались каждую неделю, по вторникам или четвергам. Мы жили ря-

дом, буквально в трехстах метрах, — но ничего нельзя было найти...

В Харькове наши спектакли хорошо принимались публикой. Харьков отличался благодарной студенческой аудиторией — в городе было много учебных заведений. У людей, которые приходили на спектакли, лица отличались от тех, какие встречались нам в других городах Украины. Мы еще бывали в Киеве, в Донецке — там другая аудитория. Потом на разных встречах в Москве я не раз слышала: «А я из Харькова, помните, у вас были гастроли? Вот, бросил политехнический (или другой технический вуз) и сейчас я кинорежиссер (или театровед, или администратор). Это благодаря вам я уехал в Москву за театральным делом».

На этих гастролях создавалась полуконфликтная ситуация, немножко смешная. Поскольку я довольно часто болела, на мои роли всегда назначались два состава. А играли мы сразу на двух площадках. Я шла в один театр играть, допустим, «До свидания, мальчики», а в другом театре «104 страницы» играла Валя Малявина. (Опять «перепутка» с Валецкой!)

И вот, когда я уже собралась выходить из номера, чтобы идти играть «Мальчиков», звонят из театра и говорят: «Ольга Михайловна...» — нет меня тогда еще не называли Ольга Михайловна: «Оля, ты сейчас должна идти играть «104 страницы». — «Как так?» — «Вот так. У Валецкой сел голос, поэтому она «Страницы» играть не может, а сможет сыграть только «До свидания, мальчики».

А я обычно на спектакль собираюсь, как солдат в поход, — ведь каждый раз другая подготовка, дру-

гая прическа, грим, другие мелочи надо взять на спектакль, для меня это очень важно. Если я забуду дома ту расческу, которой причесываюсь, или кисточку, которой нужно доводить глаза, или не то белье возьму — для меня просто драма, если подобное случается.

Бывало, кольцо не то наденешь — и уже что-то мешает. Мне трудно это объяснить, со стороны, наверное, может показаться — мелочи, пустяки, но для меня они значили очень многое, от них зависело мое самочувствие на спектакле. Бывало: парик в порядке, платье повесили вовремя и вовремя надели, нигде не разорвано, все поглажено, ничего не забыла — не к чему придаться, все идеально. И такая легкость возникает, такое хорошее настроение. Работаеть легко.

Мне однажды наша гримерша сказала: «У тебя было хорошее настроение — а ты так хорошо играла». Я говорю: «Ты что же предполагала?» Она: «Ну, я думала, ты специально всем недовольна бываешь, чтобы себя накачать, а уже потом на сцену». Вот так.

У меня бывали моменты счастья, когда ну всем довольна, и вокруг, и в себе самой, и чувствовала себя неплохо, — какая это радость, работай — не хочу. А когда разозлишься, перекособочило всю, внутри трясет, потом выходишь на сцену... и конечно же все это отражается в роли. Мне необходимо, чтобы все отлажено было, швы на месте, ленты на месте. В день спектакля я вообще не человек, ничего делать не могу. Актер должен выйти на сцену как после бани — чистым. Сегодня выхожу на сцену и отдаю все.

Я так на этом подробно остановилась, чтобы по-

нятно было — что для меня всегда значили неожиданные замены-перемены.

Итак, иду на спектакль, на который меня переназначили, по дороге встречаю Анатолия Васильевича и говорю: «Анатолий Васильевич, что это такое? Я не могу так! Я собираюсь, что-то делаю перед спектаклем — я должна быть готова!» Он мне: «Оля, идите и спокойно играйте «Страницы»».

В другой раз готовлюсь играть «Страницы», — звонят мне в номер: «Валя Малявина подвернула ногу, и сегодня она может играть только «Страницы», потому что в «Мальчиках» надо бегать. Так что вы идете играть «Мальчиков». И опять встречаю Эфросу и говорю: «Что это такое? Я больше так не могу — мне надо быть готовой к тому, что сегодня вечером буду играть!» Он говорит: «Оля, я вас прошу, идите спокойно играйте «Мальчиков»».

И так повторялось раза три.

Анатолий Васильевич относился к Вале Малявиной очень хорошо и связывал с ней какие-то планы. Но когда мы приехали в Москву, Валя Малявина сказала Анатолию Васильевичу, что уходит из Ленкома — ее приглашают в Театр Вахтангова. Там, мол, все родные, а тут она будет только за Яковлевой «подбирать подметки». (Примерно так.) Анатолий Васильевич был очень огорчен. Он мне рассказал суть разговора и о том, что расстроен, и по поводу планов насчет Малявиной.

Вале Анатолий Васильевич сказал: «Валя, вы заняты в двух репертуарных спектаклях, которые пользуются успехом, и впереди три работы, о которых вы знаете: «Мольер», «Вера Засулич» и «Три сестры»».

Анатолий Васильевич уже тогда планировал «Три сестры» и вынашивал, как мне кажется, очень интересный замысел. Мы знали по фотографиям, по старым афишам, что во МХАТе сестер играли Тарасова, Еланская, Книппер в возрасте уже довольно солидном. Я даже не представляла себе, что может быть иначе. Но читаешь у Чехова — 24 года, 17 лет, 28 лет — и к своему зрелому возрасту только успеваешь сыграть старшую сестру. Мне 25 — значит, на Ирину уже не имею права.

В труппе были Оля Дзисько, Ира Печерникова и Валя Малявина, и у Эфроса неожиданный план: чтобы впервые, пожалуй, возраст актрис соответствовал указаниям Чехова. Сделать трех сестер — «три березки». Дзисько, которой было лет 27, играла бы Ольгу, Малявина — Наташу, молоденькая Печерникова — Ирину, и я — Машу. Этот замысел уже сам по себе казался мне красивым.

Я в общем-то со всеми дружила, особенно с Олей и с Ирой. Вот с Валею как-то не сложились отношения. Может, из-за одного смешного эпизода. Когда я в очередной раз заболела и лежала в больнице, Валею ввели в «104 страницы» — она тогда еще училась в институте, была студенткой. Потом я посмотрела спектакль и зашла к Вале в гримерную. «Валя, — говорю, — по-моему, очень хорошо. Но, мне кажется, драматические куски ты могла бы сделать и сильнее». На что Валя мне сказала: «Да? А я думаю, что и так хорошо!» Ну так — значит, так...

В продолжение темы. Еще тогда Анатолий Васильевич Вале сказал: «Насчет подбирания подметок за Яковлевой — это вы преувеличиваете. В Харькове на гастролях было совершенно иначе, Валя, как я наблюдал». — «Ну, может, я ненормальная, что от

таких хороших творческих условий ухажу». — «Нет, — сказал Анатолий Васильевич, — вы, Валя, очень нормальная, вы даже слишком нормальная — а искусство делают люди ненормальные». На этом разговор закончился.

Но, несмотря на то что сказал Вале Малявиной Анатолий Васильевич (может быть, сгоряча), мне все-таки кажется, что актеры — самые нормальные люди на свете. И актрисы. Вот я иногда смотрю на некоторых актрис: сыграет главную роль — а потом заботится о муже, о ребенке, еще сварит варенье, посадит какую-нибудь рассаду, засолит огурцы, сыграет что-нибудь на гитаре, быстро накроет стол на 12 персон, соорудит праздничный ужин, вымоет посуду — и тут же облачится в вечернее платье. И будет красивой. На мой взгляд, это самые нормальные люди.

Где-то у Цветаевой я прочитала, как она говорит своей дочери: «Аля, сними фасоль с плиты!» Аля разводит руками: «А как это делается?» — «Нет, это не моя дочь!» — возмущалась Цветаева. Значит, Цветаева это могла, а дочь уже не может. Впрочем, думаю, позднее та тоже смогла...

Валя ушла в Театр Вахтангова. И однажды Театр Вахтангова и Ленком встретились на гастролях в Киеве. Валя что-то играла в Театре Вахтангова, но не очень значительное, а мы привезли и «Мольера», и «104 страницы, и «До свидания, мальчики» — весь ее репертуар. Она подошла к нашему директору Колеватову и попросила: «Я тут совершенно ничего не делаю, дайте мне хоть один спектакль сыграть!»

А Колеватов наш был человек фальстафовского плана — мог грубовато пошутить с артистками,

иногда позволял себе хватать за всякие места. Впрочем, сама я этого за ним не замечала, только слышала от других. В одном капустнике даже показывали, как мимо Колеватова нужно проходить — сначала держать руки на груди, а потом, когда уже оказываешься к нему спиной, надо прикрыть руками где-то пониже спины, и при этом делать быстрые повороты, чтобы успевать прикрыть и там, и там. Но это такая шутка, а шутка — она и есть шутка. Однажды — это было на гастролях — он увидел, как наша крупная (в прямом смысле) актриса, беседа с Эфросом на скамье в парке около театра, слишком уж склонилась к нему, — так он умудрился через весь парк крикнуть ей: «Грудь-тоними с режиссера!» Одним словом — фальстафовского плана человек.

И Вале Малявиной он отказал без церемоний: ну уж, мол, нет — ушла так ушла.

Вообще-то к вводам на свои роли я относилась спокойно. Так спокойно, что Эфрос даже перестал назначать на мои роли дублеров. В начале в какой-то момент я считала, что мне это необходимо, потому что к физической усталости добавлялась уже и творческая: не хватало времени настраивать себя перед каждым спектаклем. Потом вижу: что такое? Вводится новая актриса — все нормально, и спектакль перестает быть моим. Он становится чужим — я чувствую, что ответственность разделяет со мной еще кто-то. «Счастливые дни», «Ромео и Джульетта», «Брат Алеша», «Женитьба». Раз — и не мое! И я тихо, тихо отхожу в сторону... В общем, просила, чтобы назначали в те спектакли, в которых у меня нет замены.

Вначале, когда второго состава еще не было и я заболела, то очень нервничала. Так как театр не был заинтересован в отмене спектаклей, меня возили на спектакль из больницы. Какой может быть толк от больной актрисы? Приходилось делать двойные усилия, потом, выпотрошенную, бросали на больничную койку. И одновременно уговаривали — ты пока поиграй, а мы за это время введем другую. Врачи протестовали. Но порочный круг разорвать не могли...

* * *

Здравствуй!

Расскажу тебе все-таки, в чем ты не права!

Когда выпускали «Марата», я все с ужасом думал: а вдруг ты сляжешь, что будет?! Полетит все к черту. Не пойдут 2 спектакля из 3-х, что я тут сделал. Это значит, вся годовая адская работа насмарку. Каждый день вставал и ложился с мыслью — а вдруг ты заболешь?!

Но ты держалась стойко и тащила воз.

А потом ты слегла. Рассказать тебе этот ужас невозможно. Как будто бы все остановилось. Отменилось спектаклей не так уж много, но впечатление было полного краха. Главное, неясно было, сколько это продлится. А вдруг тебя продержат долго.

Колеватов сидел бледный и говорил — мы виноваты, что не подготовили замену, зная ее здоровье. Надо что-то предпринимать.

Если к этому прибавить всяческие тучи, которые на нас надвигались со всех сторон по другим вопросам из райкомов, из министерств, из управ-

ления, если добавить к этому еще и легкий шум, который поднимали милые незнамятые актеры, то в целом создавалась обстановка ПАНИКИ!!!

И хотя я знал, что мне никто не нужен больше в «104 страницах» и в «Марате», кроме Яковлевой, — я вынужден был предпринять 100 мер сразу.

Я вызвал Малявину и дал ей роль.

Я вызвал Струнову и с ней говорил.

Я говорил с Дугиной, я попросил Збруева, Круглого и Барского искать актрис. И все это я сделал не потому, что хочу заменить Яковлеву, а потому что боюсь, что ее некому будет заменить, если она заболит.

Театр ищет возможность продолжать работу, а не идти на провал. Иначе и быть не может, и это не есть какое-либо предательство к актрисе. Вот если бы она была здорова, а втихую от нее искали других — тогда это было бы неприлично, а когда человека кладут в больницу и, чтобы не сорвать работу и дать полечиться этому человеку, ищут дублера — в этом нет и тени предательства.

Тут еще можно добавить, что, как только я понял, что тебя будут выпускать из больницы играть, — я тотчас приостановил всякие вводы в «Марата», хотя пошел я на большой риск, так как тебя однажды могут не отпустить и театру опять придется отменять спектакль.

Неужели не понятно, сколько горя приносит мне одна мысль, что спектакль может пойти без тебя?!

Но разве можно было не предпринять хоть ка-

ких-нибудь запасных мер, которые не поставили бы т-р в дурацкое положение.

Когда Дуров недавно повредил себе ногу, я срочно вызвал Харитонову и сказал: ходи на репетиции Брехта. Я знал, что не собираюсь давать в обиду Левку и что, если нога его будет в порядке, играть будет он и репетировать будет он. Ну, а если нога не будет в порядке?!?!?

Кроме того, скажи, пожалуйста, что это за дружба и что это за честность, если даже друга отгораживать от творческого соревнования.

Такое отгораживание всегда плохо кончается.

А тебе, в частности, мне кажется, и бояться нечего, как нечего бояться (прости за старый пример) Дмитриевой, если к ней на всякий случай подставят даже очень хорошего дублера.

Ты говоришь, что живешь в больнице на нервах. А чего нервничать? Ведь дело у тебя сделано — прекрасно сыграны 2 роли, о тебе узнали, тебя полюбили, играешь ты их со всей отдачей, индивидуально, если так можно сказать, даже больница тебя возит, чтобы ты играла спектакль. Я жду не дождусь тебя для следующих работ. Так чего же нервничать?!

Конечно, у тебя болит, ты больна, от этого часто настроение плохое — это я понять могу, сочувствую, переживаю за тебя и вместе с тобой. Но пускай к этим вещам ничего не прибавляется лишнего, т.к. нечему прибавляться.

Ты говоришь — «Я так устала!»

Так отдохни хоть немножко!

Предстоит Ленинград, а потом новые работы, предстоит тысяча всяких встрясок, а ты вместо

того, чтобы спокойно полежать и полечиться, когда есть возможность, — психуешь!

Крути лучше волчок, выглядывай в окошко, бегай к автомату (только не нервно). Твоя больница не похожа на больницу, в ней не так грустно. Да и лежать-то осталось считанные дни, а там — в Ленинград, где все ждут тебя крепкой и здоровой! Будь же умницей, дурацкая голова, и не потрать даром эту неделю.

Эф.

* * *

После того как я не доверилась режиссуре в полной мере в «Снимается кино», решила, что больше так поступать не буду. В «Чайке» решила довериться полностью. Меня вообще беспокоило, что мне дали играть «Чайку». Но Анатолий Васильевич обращался с материалом легко и свободно — как со своим близким, — и это прибавляло уверенности.

В труппе и на репетициях царил атмосфера довольно развеселая. Леня Каневский, к примеру, репетировал Якова, слугу. Эпизодическая роль — но что он вытворял, уму непостижимо. Они договорились «раскалывать» на сцене Валю Смирницкого (который играл Треплева). Тот был тогда очень смешливый и легко поддавался на шутки, любая мелочь выбивала его, он начинал хохотать до слез. Каневский — Яков готовил подмости для треплевского спектакля с Ниной Заречной и изображал «огни». Каждый день Леня появлялся из-за кулис с новым сюрпризом — или наклеит жуткий огромный нос, больше, чем собственный, или выйдет с окладистой седой бородой до пояса, или в клоун-

ском рыжем парике. Смирницкий просто уползал со сцены от хохота. Каждый день все ждали — что будет на этот раз. Вытворяли, что хотели. Атмосфера была замечательная.

Это все на репетициях, конечно. (Но иногда позволяли себе кое-что и на спектакле.) Поскольку у меня была очень ответственная роль, я старалась ни шагу не отступить от режиссерского рисунка. Нет, на фокусы Каневского я тоже реагировала, всегда смеялась. Вероятно, это входило в программу репетиций, создавало легкое настроение — иначе репетиция превращалась бы в обычную муку, нудоту. Но при этом все хорошо знали, что делать и как делать. За общий смысл, за трактовку, за мизансцены и прочее отвечал режиссер, мы даже не предполагали, что может быть иначе. Но при этом знали, что актеры ответственны за многое другое, чего не мог сделать за нас режиссер. А пока мы как бы шалили. Мы были детьми.

И все же в репетициях «Чайки» меня что-то смущало. Эфрос намечал слишком резкие ходы. Скажем, показывая, он предложил приспособление: на реплике «Сон!» крутил удочкой над головами зрителей — мне это казалось грубоватым, преувеличенным. Я говорила об этом Анатолию Васильевичу, но он требовал, чтобы я делала еще резче. Мне казалось, нарушается мера.

Впоследствии, вскоре после премьеры, Анатолий Васильевич, как он это часто делал, отказался от «Чайки» — считал, что это пройденный этап, неудачный для него. Он уже думал о будущем спектакле, о будущих репетициях. А то, что за спиной, его уже не интересовало.

В последние месяцы жизни он мне сказал од-

нажды: «Все время надо держать в руках пуговицу». «Пуговица» — это то, чем человек будет занят завтра. И это, собственно, держит его на земле. Если у него нет перспективы — этой «пуговицы», — тогда очень плохо. «Пуговицей» для него всегда был будущий спектакль. Никогда не было, чтобы Анатолий Васильевич не знал — что он будет делать через месяц, через два, через полгода, через год. Видимо, положение репертуарного театра обязывало и приучало к этому — репертуар надо планировать, заранее составлять афишу — это, видимо, в нем всегда сидело, и последующую работу он продумывал задолго вперед.

Фантазия по поводу будущей работы дает силы. Можно что-то придумывать, сочинять. Это стало и для меня увлекательным и необходимым. Надо, чтобы в мозгу все время возникало что-то новое. Еще до выпуска очередной премьеры актеру необходимо знать, какая работа впереди.

И вот подошла премьера. На сдачу должна была собраться театральная общественность. А я к тому времени уже знала, что это такое: она способна или возносить до небес, может, и незаслуженно, или ругать без меры.

Завтра придется мне перед этой общественностью играть «Чайку». Кто играл «Чайку»? Комиссаржевская. И еще многие актрисы — и мало кому она удавалась. Соотношение Комиссаржевская и Яковлева — для меня было даже не соотношение. Я думала: так, Комиссаржевская — а завтра буду играть я, любопытно! Комиссаржевская — и я. «Чайку». Чехова. И все придут смотреть. У многих «Чайка» проваливалась. И у Комиссаржевской она не совсем получалась. А ты — выйдешь и сыгра-

ешь? Может быть, ты лучше? И вот завтра, в 11:00, все соберутся... Не-е-е-ет, не будет этого! Комиссаржевская — и я? Нет! Этого никогда не будет!

Я себе отказала в праве играть эту роль и... сделала очередную глупость: выпила снотворного больше, чем нужно, — чтобы завтра проспать, избежать позора любым способом.

Каков будет результат — второй шаг редко продумываю. Только бы не было завтрашнего утра!

На грим я всегда приходила заранее, но на этот раз вовремя не пришла. Из театра позвонили и послали за мной машину. Привезли в театр полусонную, чем-то отпаивали.

В зале уже собралась вся «театральная общественность», и мне пришлось выйти на сцену. Продираясь сквозь сон, я пыталась что-то играть. Конечно, когда человек не очень твердо стоит на ногах, это видно. Думаю, никто не понял, что произошло: может, кто-то подумал, что я пьяная — скорей всего, именно так, хотя мне это никогда не было свойственно. Во всяком случае, нашлись такие, что высказались простенько — в том духе, что Эфрос неуважительно относится к классике, а Яковлева играла пьяная.

Каким-то образом доиграла. На последнюю картину я вышла в перчатках, которые приготовили реквизиторы, и, как мне потом рассказали, из перчаток на нитке свисал ярлык. Наверняка это заметили всего человека два из первого ряда, не больше, но все равно это было ужасно. Я доказала всем и самой себе, что я не Комиссаржевская и, более того, я вообще... никто.

Я уже рассказала о своем первом в жизни общественном учреждении. Это был детский садик. Первый и последний день в садике.

Потом, видимо, я... мужала. И школой возмужания были пионерские лагеря. Очевидно, после того случая в детсаду я поняла, что в жизни надо быть побойчей. И когда меня отправляли в пионерский лагерь, после второго или третьего класса, уже была настроена по-боевому.

Меня провожала мама. И всех детей провожали. Мамы плакали, дети жались к родителям. А моя мама стояла спокойно, уверенно — как взрослый человек со взрослой дочерью.

Я иногда из озорства говорила: «Мать! А ты чего же не плачешь? Все плачут, а ты как-то... Давай начинай рвать волосы на себе, и вообще, чтоб бежала за автобусом, пыль поднимала, чтобы падала, а я буду голосить из автобуса!» Мама смеялась, она любила, когда я бушевала. Сама она была очень стеснительной — подхихикивала мне от удовольствия, но старалась сохранять чинность.

Внешне мама вообще была похожа на такую, ну, среднеарифметическую учительницу. Скромно одевалась, носила белые или бледно-голубые блузки, кружевные воротнички — всегда внешне опрятна. У нее были седоватые, какие-то голубоватые волосы. Она их собирала в пучок, а первую прядь надо лбом иногда накручивала на гвоздик. Мы с сестрой часто посмеивались: «Что ж ты, мама, не завилась под гвоздик?» Мама смущалась, улыбалась, но умела сохранять неприступный вид.

Однажды я поехала в пионерлагерь на Азовское

море. С подружкой. Вернее, наши мамы дружили, а нам еще это предстояло.

Лагерь был далеко, и с нами поехали наши мамы. Сначала всех довели до города и детей поместили в какой-то школе, где мы должны были переночевать, а уж утром ехать на Азовское море. Но родителей в школу не пустили, они всю ночь провели под окнами.

Девочка, которая со мной поехала, была очень пугливой. Я же, порядочно хулиганистая, как только началась ночь, принялась ее пугать: вот, сейчас привидения придут! Надела на себя простыню и бегала по огромной школе, где рядами спали дети. А эта девочка, Света Модзалевская, почему-то действительно испугалась — так плакала, так кричала... Я уже не рада была, что затеяла эту игру, боялась, что Светина мама заберет ее на следующее утро, уедет, а вместе с ними уедет и моя мама, возмущенная моим ужасным поведением, а я поеду на Азовское море одна. (В общем-то, так и случилось...)

В лагерях у меня складывались странные отношения со сверстниками, я их почти не помню. Дружила я там, в основном, со старшими — с водителями или с воспитателями. Не знаю, почему. Мне был интересен взрослый мир? Не думаю. Может, я хотела как-то проявиться? Так или иначе, со взрослыми я легко находила общий язык. И ко мне относились, в общем, по-взрослому, но с некоторой иронией, по-доброму и с интересом.

В школе, в начальных классах, я тоже выделялась: все ходили в форме, а я без. Не специально, просто (как я теперь понимаю) послевоенная бедность не позволяла даже форму купить. И поэтому я ходила в каких-то «необыкновенных» платьях — в платьях

моих сестер, родной и двоюродных, чем «веселила» моих одноклассников. Да и я страдала, хотя мне нравилось ходить не в форме.

Когда я подросла, ко мне стали привязываться мальчишки. И папа ходил меня встречать. С ведром. Не знаю, почему-то он меня так берег — папа был очень ревнивый. Он как поливал сад или огород, так с ведром и шел кварталов за пять встречать дочь из школы. Меня это смущало, и я все время пыталась от него отстать. А сзади шли толпой мальчишки, и чего им от меня нужно было, я не понимала. Дразнили не дразнили, но все время хотели задеть — то за косу дернут, то репликой донимают, а я все норовила в бой вступить. Но поскольку рядом шел папа, то думала: если вступлю в бой, то папа с ведром тоже вступит. Вот так между Сциллой и Харибдой добиралась до дома.

Если меня не встречал папа, его замещала моя сестра. Когда я возвращалась из школы или просто с гулянья во дворе, — вбегала в подъезд и за мной, как правило, бежала свора мальчишек. А сестра, Галя, стояла в подъезде со сковородкой. Как только я пробегала, она сковородкой щелкала первого догонявшего! Какой-то кошмар... Так она их по очереди... лускала. Очень смешно было.

Вот такая предметная опека у меня была — то с ведром, то со сковородкой. Бред, но какой веселый!

* * *

Актерская репутация — дело тонкое. Она зависит от взлетов, падений, всяких поворотов, от масштаба и содержания личности — и прочая, и прочая, и прочая. Сохранить творческую репутацию

очень-очень сложно. Надо делать поменьше глупостей.

Но актерский инструмент — это его собственная психика. По-моему, сюда включаются и болезненные преувеличения, и обостренное самолюбие, и депрессия или, наоборот, эйфория, — все входит в инструмент актера, и то, и другое, и третье. Но только все это должно быть каким-то образом уравновешено. Все время должны быть весы, чтобы эйфория не преобладала над депрессивностью или наоборот. Актера все время надо удерживать в равновесии, чтобы присутствовало и то, и то, и то — в равной мере. Если верх возьмет эйфория или, скажем, преувеличение собственной значимости в театре — это так же плохо, как глубокая депрессия, когда актеру кажется, что он не нужен, что у него нет никакой перспективы.

Анатолий Васильевич в одной из своих книг рассказывал о том, как актрисы, уже с опытом, долго не работавшие, внешне опускались — но стоило дать им роль, они тут же расцветали, молодели.

Актерская психика вообще очень интересная тема. В Ленинграде какой-то научно-исследовательский институт даже занимался разработкой тестов, которые позволяли классифицировать актеров, делать выводы об их индивидуальной психике — в анкете были десятки, сотни вопросов. Я одну такую анкету читала, там было 284 вопроса. На какие-то 50 вопросов еще смогла ответить, в другой анкете, но когда мне дали 284, стало жутковато, я, нервно хохотнув, сказала: нет, не потяну даже при большом количестве свободного времени.

Это что касается актерской профессии. Но есть еще человеческая индивидуальность, которая нику-

да не исчезает с самого рождения. У каждого — своя «специфика», свой комплекс, и каждый свою особенность знает, и эта особенность или расцветает, или он ее скрывает. Хотя, как ни скрывай, она все равно проявится — со стороны всегда заметно, что один глуповат, другой жадноват, третий конъюнктурщик, четвертый боязлив. Когда долго живешь в коллективе, это как в семье, как дети у мамы — знаешь и достоинства, и пороки каждого, всегда можно сказать, что один может это сделать, а другой нет. И когда происходит что-то неординарное и кто-то поступает необычно, говорят: «Да? Не может быть!»

Но это — если не подумав. А если подумать, с актерской психикой может быть всякое — это тот самый нервный «рабочий инструмент», и он переутомляется. Существует понятие «усталость металла» — так что уж говорить о живых клетках, которые руководят и управляют актерским «инструментом».

Иногда в тебе что-то зашкаливает, — и потом начинаешь себя корить, предъявлять максимальные претензии: как же я могла, как же до такой степени опустила, как себе это позволила?..

Однако, когда я вот так начинаю себя бичевать, люди, которые ко мне хорошо относятся, говорят: «Ой, ну это же понятно, ты человек эмоциональной профессии...» Становится грустно. Не все, видимо, понимают, что люди моей профессии пользуются особым инструментом. Кто работает метлой, кто совком, кто с электронным прибором, кто с микроскопом, — актер работает собственным организмом. Это, конечно, не оправдание, но, очевидно, что-то наслаивается на все твое существование и, в частности, на бытовое.

Есть у меня замечательная подруга, Галя Масленникова, человек редкого благородства. Она в этой жизни меня, грешную, вечно успокаивает. Когда начинаю себя терзать, она говорит: «Олечка, ну у тебя же другая эмоциональная структура, у тебя профессия эмоциональная, у тебя другой склад, ведь это же понятно». Или, оправдывая меня, уговаривает: «Ну они же тебя вынудили, ну если бы ты знала, ты бы этого не сделала!» — Или: «Ну ты же не можешь иначе, у тебя другая специфика!» Или: «Что бы ни сделала, все равно будет плохо».

Она намекает на то, что у меня другая нервная система. И постоянно меня оправдывает. Я вижу, что это не совсем справедливо, и начинаю смеяться. Я говорю: «Галя, по-моему, ты оправдала бы меня, даже если бы я совершила убийство. Но это неправильно». Она начинает что-то толково, логично, мудро говорить, и я успокаиваюсь: она как бы гасит мои максимальные амплитуды, пытается не дать мне уйти в другую крайность — в сторону самобичевания.

Анатолий Васильевич был очень хорошим педагогом и стремился удерживать актерскую психику в равновесии между необоснованной эйфорией и необоснованной депрессией.

Для очень многих он был и остается Учителем, но не «поучателем». Поучение, назидание были для него неприемлемы, он этого стеснялся, старался избегать. А если и воспитывал, то силой собственной личности, чувством ответственности, требовательностью, прежде всего по отношению к самому себе. Еще — собственным мужеством. Более смелого человека я не знала, и это при его мягкости, сдержанности, деликатности. Когда он все же считал нуж-

ным что-то внушить актерам, он делал это неназойливо, полушутя. Он любил и умел шутить, но и это делал мягко, хотя в шутках его заключалось всегда и что-то серьезное.

Он говорил, что театр, репетиция, спектакль — игра, игра должна доставлять в первую очередь удовольствие. Но это еще и труд, который мог быть подчас и мучительным. Мучительным и для него, и для актеров. Мучительство и радость — как бы два полюса, которые он один умел уравнивать, две фазы, две актерские крайности: либо депрессия, уход в себя, самокопание, какое-то «скукоживание», либо самоуспокоенность, преувеличенная фанаберия. А.В. умел в актере крайности балансировать — чтобы тот ощущал и постоянную неудовлетворенность, недовольство собой и в то же время осознавал достоинство профессии, значимость того, что делает.

Однажды на гастролях в городе Скопле (это уже в Театре на Таганке) мы ехали на репетицию вторым — Анатолий Васильевич, я и актер Володя Щеблыкин, с которым мы тогда были дружны.

Бывает, чем люди ближе, тем больше у них претензий друг к другу. Это как бы претензии к себе самой. Уж коли ты с человеком дружишь, значит, он тебе по каким-то качествам подходит — это твой выбор. И если он «не совершенен» — вроде бы ты виноват: ты же его выбрал. Возникает замкнутый круг. И получается, что с тем человеком, который ближе, невольно, как я говорю, «охамеваешь». К этому человеку счет уже по мелочам — он должен быть во всем идеальным, ведь это твой выбор. Какой-то детский максимализм.

И вот Володя вдруг говорит: «Анатолий Василь-

евич, скажите ей, пожалуйста, — чего она меня шпыняет? Все время меня туркает, туркает, туркает! Где ты, говорит, тебя тут ждут, а ты черт-те где ходишь! А я тапочки относил! Искал женщину!» (Об этих тапочках я еще расскажу.)

Анатолий Васильевич ничего не понимает, поворачивается к нему и говорит, грустно так: «Ой, Володя, лучше уж пусть она вас пошпыняет. Потому что если она принимается грызть себя, то это страшная картина!» И мы начинаем хохотать.

Но это не так смешно, как кажется. Иногда, в приступах самокритики, ты начинаешь закручиваться в какую-то улитку, с актерами такое часто бывает, — и раскрутить тебя обратно довольно сложно, ведь наслаивается и работа и что-нибудь еще.

Анатолий Васильевич, конечно, знал о моем вечном недовольстве собой. (Он вообще о нас едва ли не все знал.) Бывало, звонит вечером, спрашивает: «Ну что, опять сидите одна, грызете себя? Уж лучше грызите кого-нибудь другого».

Но мне, пожалуй, никогда не было чересчур плохо из-за сугубо театральных, творческих дел. Вот вспоминаю — и не вижу (до последних лет жизни Анатолия Васильевича, об этом разговор особый) не вижу ничего сверхтрагического в прошлом. Хотя многое было: давление начальства, идеология, анонимки, предательство учеников, «хамство черни», некоторая пошлость актерской среды (случается) — но это не кажется мне безысходным. В театре у меня всегда был основной интерес — постоянное фантазирование по поводу новой работы. А без этого — какие бы ни установились распрекрасные отношения — все равно там нечего делать.

В связи с работой, пожалуй, у меня не было таких огорчений, не было так горько, как иной раз в связи с мелкими конфликтами, — возможно, даже по бытовым, домашним пустякам. Почему-то в семейной жизни это горше и как-то безнадежней, чем на работе. Казалось бы, для человека работа значит больше, чем дом, — ведь это его дело, он там проводит большую часть времени. Но иногда домашние неувязки болезненней, чем театральные неудачи. Хотя таковых в своей жизни особо не припоминаю. Если был громкий провал, все-таки он происходил на уровне искусства...

Анатолий Васильевич, видимо, зная мой характер и состояние нервной системы в течение долгих-долгих лет, всегда угадывал, когда мне плохо. Когда одолевали какие-нибудь обиды, он успокаивал меня очень своеобразно. Прекрасно понимая мою «специфику», он часто говорил: «Оля, ну они же вас не знают, — и смеялся. — Вы такая чудорашная. Они же вас не знают!»

Эту фразу он повторял мне иногда и совсем по другим поводам.

Однажды произошел у меня забавный эпизод с актером N. Мы с ним ехали в одном вагоне на кинопробу на «Ленфильм». Он в одну съемочную группу, я — в другую. Ну, разговоры о театре, как живешь, у меня был полуинфаркт, у меня сердце, я вот в эту группу, а ты в какую... Потом N меняется местами с каким-то генералом, моим соседом, и мы оказываемся в одном купе. Треплемся — пойдем завтра в БДТ или еще куда-нибудь. А уже поздно, надо бы поспать — утром встречают ассистенты, и прямо с поезда — в студию, на съемочную площадку. И я произношу такую полу-

пошловатую фразу из анекдота: «Ну, спать будем или чего?» И выключаю свет. В темноте через некоторое время ко мне тянется рука Н. Я уж не знаю, может, для рукопожатия... Я говорю: «Ты чего? Спать нужно!» Зажигаю свет. Начинаю разговаривать, так сказать, отвлекать мужчину. И все-таки почему-то опять повторяю ту же фразу: «Ну спать, наконец, будем или чего?» Гашу свет — и опять тянется рука. Я говорю: «Эй, ты чего?» Опять зажигаю свет, разговариваем, но, видимо, до меня дошло, и в третий раз я на этой фразе уже не настаиваю — говорю: «Спать нужно. А не вести полоумные ночные беседы». Н насупился, утром о театре ни слова. Нас встречает ассистент, мы расходимся по разным группам. И, конечно, ни в какой театр мы не идем.

Я приезжаю и рассказываю Анатолию Васильевичу этот эпизод. А он говорит: «О-оля, ну они же вас не знают!»

У нас был очень строгий папа. Можно даже сказать, суровый. Мама обычно сглаживала все углы. Самое страшное наказание для нас — ее: «Расскажу папе!» Но чаще всего не рассказывала, папа узнавал о чем-то лишь случайно.

Однажды, когда я училась в девятом классе — в Алма-Ате, — пришла повестка из прокуратуры. Мне! Мама была дома, а сестра как раз приехала на каникулы, она заканчивала юридический факультет в Ростовском университете. И обе очень всполошились. Спрашивают: «Кого ты побила?» Я говорю: «Никого». — «Или обозвала кого-нибудь?» Я говорю:

«Нет, никого». Они мне не поверили. И тогда последовало: «Говори, такая-сякая! Иначе расскажем папе! Но лучше, чтобы папа не знал. Если тебя, бандитку, в шестнадцать лет уже вызывают в прокуратуру!..» Я говорю: «Вызывают и вызывают — я схожу». — «Нет, одна не пойдешь, ты несовершеннолетняя, я пойду с тобой», — заявила сестра. В общем, паника в доме: меня уже в прокуратуру!

Наступил этот день. Мама осталась дома, а мы с сестрой отправились. Она мне сказала: «Я буду охранять твои права — ты несовершеннолетняя, и все беседы буду вести я. А ты сиди и молчи».

Когда мы вошли в кабинет, следователь спросил у сестры: «А вы зачем пришли?» Она сказала, что она будущий юрист, а я несовершеннолетняя. «Ну и что? Разве я не могу задать ей два вопроса? Вашей несовершеннолетней сестре?» Сестра говорит: «Нет, вы можете задать их только при мне». — «Ну хорошо, но вообще-то лучше, чтобы вы вышли». Но сестра все же осталась.

Первый вопрос: «Вы заказывали пальто в таком-то ателье?» Я говорю: «Заказывала». — «Вы сами или родители?» — «Я сама». Тут оба открыли глаза — и сестра, и следователь: мол, как же так — разрешили заказывать девочке самой?!

А мама ничего в этом страшного не видела. Я хотела заказать себе модное пальто, мама купила ткань, мех. Тогда начиналось время «стиляг». В моде были широкие воротники с мехом, пояс с пряжкой и непрременные большие карманы. Я сказала: «Мама, я буду шить пальто, если только я сама буду заказывать, сама выбирать фасон. А иначе мне и не нужно». Она говорит: «Ну хорошо, иди заказывай сама».

Потом следователь спрашивает: «Деньги вы куда платили за заказ? Приемщику или в кассу?» Я говорю: «Не помню». — «Как это вы не помните?» — «Я-не-пом-ню!» — «У вас сохранилась квитанция?» — «Не знаю, сохранилась или нет, надо поискать. Я не помню, куда платила. Может, и в кассу». — «Как это вы не помните, всего три месяца прошло». — «Значит, моей памяти это не интересно запоминать».

Сестра сказала, что квитанцию мы дома поищем и принесем, и спросила: «А в чем, собственно, дело?» Как он объяснил, в ателье деньги за работу брали левым образом, напрямую, а не через кассу. И прокуратура занялась этим — взяли список заказчиков, адреса и вызывали всех. Я внутренне обрадовалась, что «надежды» взрослых не оправдались: я никого не побила, никого не оскорбила на улице. Я шла и прыгала. Мама была довольна. А папе, по-моему, так и не рассказали...

* * *

Я играла «Чайку», постоянно преодолевая свой страх перед ней. И вот как-то раз на гастролях одна актриса, намного меня старше, в таком хулиганистом настроении сказала: «Олька, тут такой бальзам продают! Дай-ка я тебе принесу». Я спрашиваю: «А как я буду играть-то?» — «Для бодрости духа, это тебя взбодрит!» А у меня всегда было низкое давление: 65, 45, такие цифры, и мне постоянно требовалось напряжение, чтобы заставить себя играть на эмоциональном подъеме, сил, как правило, не было. Она говорит: «Ну, 50 граммов бальзама! Может, разбавим водичкой». И приносит, втихую, в

театре был полный запрет на спиртное, тем более во время спектакля.

Я — с лучшими намерениями, чтобы прибавить себе сил, — выпила этот бальзам. И, конечно, на сцене ничего заметно не было, но, когда я проходила мимо Эфроса, он уловил, видимо, запах.

После спектакля он собрал труппу и устроил жуткий разнос: как может себе позволить взрослая актриса принести на спектакль и дать молодой выпить, что это такое?! И далее без паузы — по спектаклю, как мы играли... Одним словом, разгромил нас в пух.

Стали обсуждать — как же он узнал, что принесла именно она, а не другая? Она думала, это я ему сказала: «Никто же не знал!» А я ей говорю: вычислить взаимоотношения в труппе для него не составляет никакого труда. По-видимому, он перебрал всех, кто это может сделать из занятых в спектакле, и вычислил. Вообще, Анатолий Васильевич по движению ресниц понимал, что тот или другой актер думает и говорит ли актер правду. Мне кажется, он всегда это знал.

В связи с трагикомической темой «алкоголизма» мне вспомнилось время, когда я только пришла в театр, еще до появления Анатолия Васильевича. В Ленкоме работала актриса, известная по кино. Коллеватов говорил ей, бывало, так: «Как это вы (называл по имени-отчеству) позволяете себе в театре пить? Какой пример вы подаете молодой актрисе Яковлевой?»

А когда я поехала с Ленкомом на первые гастроли, меня поселили вместе с той актрисой, с которой потом у меня будет конфликт из-за радиоточки в гримировочной. Директор, когда меня видел, спрашивал: «Ну как там Луценко?» Я говорю: «Да нормально, Анатолий Андреевич». — «Не пьет?» — «Да я

не знаю. В номере не пьет». — «А как же она каждую ночь пьяная? Может, она в бачке прячет? А ты не видишь?» — «В каком бачке?» — говорю. «В унитазах, в бачке прячет, а потом напивается к вечеру». Я говорю: «Анатолий Андреевич, может быть и такое, но я не слежу ни за взрослой актрисой, ни за бачком унитаза».

* * *

Пришло время, и у меня появились первые кавалеры. Наверное, в классе девятом.

За мной очень ухаживал один мальчик, Эдик Лебенков, из другой школы. Когда мы возвращались с танцев домой, он спрашивал: «Если найду звезду, я тебя поцелую?» Я оглядывала все небо и говорила: «Если найдешь, то, конечно... может быть...» — зная, что из облаков ни одна звезда не появится. Но где-то между тучами он все же выискивал звезду и говорил: «Вон-вон-вон-вон!..» А я, то ли видя, то ли не видя ее, говорила: «Нет там никакой звезды! Все ты врешь!» На том и кончалось.

Когда я уехала из Алма-Аты, мне сказали, что Эдик часто приходил под наш балкон и подолгу там сидел. Я уехала, не попрощавшись с ним. Даже не сказала, когда уезжаю. Не знаю, почему. Видимо, чтобы не причинять ему боль. Я знала, что для него это будет удар. Думала: пусть уж узнает позже.

У меня как-то странно складывалось с кавалерами. Например, я уходила на танцы, а в это время Эдик Лебенков сидел у меня дома и с моей мамой пил чай. Потом заявлялись мои подруги и уводили этого красивого мальчика — будто бы шли с ним искать меня. А на самом деле он им очень

нравился. Когда я приходила домой, мама говорила: «Смотри, Оля, они вместе с Эдиком как бы тебя ищут, но Эдика они загуляют». Я отвечала: «Ну и хорошо».

А в балетном классе у меня был еще один кавалер. Совершенно потрясающий. Люди туда ходили разномастные и разновозрастные, и среди них был Толик Тельпугов — вроде как полублатной. У него было очень много наколок... Но танцевал он хорошо!

И он-таки решил в меня влюбиться, очень часто провожал домой. Обычно мы долго стояли в подъезде, и мама говорила: «Ну что же вы тут стоите? Зайдите в дом». Чаю, мол, попьем.

Однажды она все же завела Толика Тельпугова в дом — накрыла стол, чашки с блюдцами, салфетки. Но Толик Тельпугов чашку на блюде никогда не держал, и у него от волнения так дрожали руки, что он расплескивал чай. Да и папа был суров. Видя лицо папы, Толик понял, что, может, и не надо больше ухаживать за этой девушкой: да еще постоянно приглашают в дом — нечего, мол, стоять под окнами или под балконом, идите лучше в дом, — на наших глазах время проводите.

Больше у Толика Тельпугова никогда не возникало желания приходить к нам домой и даже провожать меня. На этом все и закончилось.

* * *

Примерно году в 1966 я ездила на гастроли в Ереван — играть с местными актерами «104 страницы». Так сказать, поднимать финансы в русском театре. Там не поскупились на рекламу: с самолета

бросали листовки с моими фотографиями и с таким текстом: «Выступает популярная артистка из Москвы!» (В листовке была прелестная опечатка: артистка из Москвы оказалась «полулярная».) А когда я открывала окно в номере гостиницы, с улицы на меня смотрел плакат с моей фамилией большими буквами — я тут же окно захлопывала и задергивала штору. К двери номера была приставлена стража, чтобы никто не прорвался в мой номер.

Я туда приехала вместе с художницей Ленкома Тамарой Надировой. Не хотелось одной ехать в Армению, трусила. А Тамара была армянка, и я говорила в шутку: «Может, мне с тобой легче будет?».

Ну вот, приехали мы. И утром побежала я, обламывая каблук (опаздывала!), на репетицию. Театр был метрах в двадцати, по диагонали. Мне говорят: «Куда вы так торопитесь? У нас опоздать на репетицию невозможно! Во-он наши актеры все сидят в кафе. Пьют коньяк». Я говорю: «Как коньяк? Перед репетицией?!» — «Да, коньяк. Армянский». Я бежала мимо них, опаздывая на одну-две минуты, а мне говорили: «Спокойно, спокойно, сейчас они подползут!» И они «подползали» на репетицию где-то так к половине двенадцатого...

Во время репетиции на сцене шел спектакль. В паузе я зашла в зал и увидела актера с запоминающейся индивидуальностью — он играл Ричарда Третьего. У него была своеобразная манера игры, он чуть-чуть пробрасывал слова и как-то загребал на сцене ногами. И говорил с каким-то акцентом, даже не с армянским.

После репетиции меня пригласили в гости, на балконе делали шашлыки — прямо на балконе! И я спросила у главного режиссера, Саши Григоряна:

«Вот этот актер, Ричард III, почему он с каким-то акцентом говорит? Я слышала, как он говорит в жизни — без акцента. А на сцене почему-то с акцентом». Саша мне отвечает: «Так это он играет с английским акцентом!» И объяснил: поскольку Шекспир английский автор, актер взял такую «краску» — играет с английским акцентом. Я, конечно, посмеялась. Но про себя отметила, что индивидуальность у актера очень притягательная. И в это же время вышел фильм «Здравствуй, это я», который мне очень понравился, — там у него была замечательная работа. Это был Армен Джигарханян.

Ереван — городок маленький и уютный. На другое утро после спектакля я гуляла по улицам — из лавочек высовывались люди, включая тех, которые чистили обувь, и говорили: «Здравствуйте! А мы вчера были на спектакле! Нам очень понравилось!» Забавно и симпатично: как в деревне — все знакомы, все знают друг друга. Хотя было непривычно, и я смущалась.

Вернувшись в Москву, я попросила Анатолия Васильевича, чтобы он посмотрел Джигарханяна. Армен приехал на наши гастролы в Киев со своим другом Левой Назаряном, тоже из ереванского Театра русской драмы. Анатолий Васильевич с ними поговорил и сказал: «Хорошо, приезжайте в Москву, будем думать».

В Киеве тогда собралась шумная веселая компания, приехал Игорь на свой футбольный матч. Прихожу в гостиницу, а мне говорят: «У вас подселение». — «Какое еще подселение?!» — «Мы в ваш номер раскладушку для вашего мужа поставили». Я удивилась: «Там же некуда — одноместный номер, крохотный!» — «Да мы шутим, поселили напротив».

Я вошла в номер — на столе уже стояла большая корзина с фруктами. Это значит — Игорь приехал, сходил на рынок. И оставил записку: «Пошел отдыхать». (Помню, даже на гастроли в Новосибирск, где с фруктами было плоховато, Игорь присылал мне самолетом корзины фруктов. Их привозили ко мне в номер...)

В вечер после его игры мы большой компанией — Анатолий Васильевич с сыном, я с Игорем, Ширвиндт с Державиным, Джигарханян со своим другом, — отправились во Дворец спорта на концерт Эллингтона. То ли музыкант был под воздействием наркотиков, не знаю, — но дойти до рояля не мог, его приволакивали на сцену два негра и, почти как тряпку или кошку, бросали к роялю... А дальше звучала божественная музыка! (Как в том анекдоте: «Мне бы только до рояля дотащиться, а там я — король».)

Вскоре Армен Джигарханян был принят в труппу Ленкома и начал репетировать «Страх и отчаяние в третьей империи». Они с Анатолием Васильевичем очень подружились.

(Когда Анатолия Васильевича из Ленкома уволили, Армен остался в театре. Я говорю: «Что ж ты остался, ты ведь не актер из массовки, мог бы уйти в другой театр». Он сказал: «Знаешь, сейчас такая ситуация — в стране, в идеологии... и на “Мосфильме”...» Мол, надо сидеть тихо, не делать волны. Ну, он старше и, наверно, был умнее меня...)

Однажды мне нужно было поговорить с Анатолием Васильевичем, а он был занят с Джигарханяном — предстоял ввод Армена в какой-то спектакль. Они репетировали в кабинете Эфроса. Прождав длительное время, я решила дать им понять, сколько они там заняты разговором.

Перед кабинетом был огромный репетиционный зал. Мы недавно закончили репетицию, и в зале оставалось много рабочей мебели: столы, стулья, шкафы, тумбочки. Я эту мебель тихо перенесла к двери кабинета главного режиссера, забаррикадировав выход. Нагромоздила гору — конечно, не одна, мне помогали. И потом мы удалились по своим делам.

Домой я пришла не сразу, а через какое-то время. Меня встретила Анна Ивановна (женщина, которая много лет помогала мне по хозяйству) жалобными воплями: «Ну и натворили они тут!» Я говорю: «Кто?» — «Ну эти, Джигарханян с Эфросом! И вообще, не понимаю вас, артистов! Я думала — интеллигенция, интеллигенция, а они придут, картошку с капустой трескают, все время просят то соленых огурцов, то капусты!»

Я зашла в квартиру — там все вверх дном: стол, стулья перевернуты, диван задвинут, шкафы передвинуты, с письменным столом что-то не так и повсюду обрывки газет и множество бумажек. По всей квартире. Приехали вдвоем и отомстили. Я, конечно, начала тихо повизгивать от смеха, а Анна Ивановна говорит: «Ой, Олька, смотри! Этот Джигарханян! Где он пройдет, этот армянин, там двум евреям делать нечего!»

Ну тогда актеры вытворяли кое-что и похлеще. В одной желтенькой газетенке, где любят выуживать всякие небылицы и ходячие анекдоты из театральной жизни, прочитала, будто я разбрасывала свое белье по собственной гримерной. Но разве эти «театроведы» не знают, что, когда актриса приходит на спектакль, она гримируется, переодевается сначала в халат, а потом в театральный кос-

твом, — и, конечно же, белье свое в мешке за собой на сцену не уносит, а оставляет в гримерке.

Но иногда случалось, что шутники-актеры проныкали в гримерную и забрасывали мои колготки на люстру, откуда я их потом не сразу могла достать. Обычно возглавлял все эти шуточки Ширвиндт. Я жаловалась Софье Владимировне Гиацинтовой: «Может, — говорила я, — они позволяют себе так шутить, потому что у меня такой беспорядок на столе?» Она отвечала: «Ой, Олечка, вы не волнуйтесь. Я видела многих артистов на своем веку — и у кого порядок на гримировочном столике, у того беспорядок в голове!» Это, правда, не очень меня успокаивало...

Софья Владимировна была особенная женщина. Исключительная. Как будто из Серебряного века.

Иногда на гастролях, где-нибудь в Вильнюсе, мы с ней шли после спектакля в гостиницу, и она мне говорила: «Ой, Оля, ну что же это за публика!» Хотя Вильнюс был приятный город. Зрители умудрялись приходиться, скажем, на «Чайку» с каким-нибудь трогательным цветочным горшком, с одним цветком посредине, и вручали этот глиняный горшок с цветком. А Софья Владимировна после спектакля говорила: «Ой, Олечка, какая нынче скучная жизнь! Вот раньше, бывало, подарят букет — а там брильянты! Или брильянтовое кольцо. Или приедут на лошадях, на тройках — и к «Яру!» Я в ответ: «Куда это, Софья Владимировна, вас заносит! Какие тройки, какие брильянты, какой «Яр»?..»

Вообще-то Софья Владимировна была довольно закрытым человеком. Она никогда не жаловалась.

Да и у тех, кто начинал в шестидесятых, было

дурным тоном жаловаться. Мы были счастливы и погружены в работу. И даже позже, во времена так называемого застоя, словно не замечали ничего вокруг — все было несущественно. Занимались делом.

Однажды Софья Владимировна сказала Эфросу на репетиции: «Вот, Анатолий Васильевич, вы все время говорите о самовыражении на сцене — но, мне кажется, что некоторым актерам, может, и не надо самовыражаться, может, кое-кому надо бы и попридержать это самое самовыражение».

Святые слова.

* * *

В нашей семье никогда не приветствовались мои детские увлечения театром. В каких бы кружках я ни занималась: чтецком, балетном или кукольном.

Когда мне было лет десять-одиннадцать, я ходила в Дом культуры — там мы занимались кукольным театром. Мы тогда приехали из Тамбова на Украину, и родители строили дом. (Мы часто переезжали — жили в Тамбове, где я родилась, и в Ростове, и в Запорожье, и в Алма-Ате.) Так вот, мне говорили: столько-то ведер извести накопашь из ямы, тогда пойдешь в свой кукольный театр. И я, с воплями и все проклиная, накапывала свои ведра извести — для чего, не знаю, скорее всего для побелки... Я тогда еще не вникала, для чего это нужно.

Впрочем, дети обычно не вникают в строительство домов своих родителей. Только тогда начинают вникать, когда сами строят свой дом. А все, что у родителей, — это как бы не их, они должны от родительского дома что-то получать, а не вкладывать.

И только когда начинают строить с в о й дом, тогда уже копают с в о ю известь и стараются приручить к этому с в о и х детей, а дети... — ну и так далее. Но это отдельная, поразительная тема.

Так вот, накопав несколько ведер извести, все бросала, быстро умывалась и бежала в свой кукольный театр. Я уже умела лепить кукол. Мы начинали с того, что сами их делали — лепили из бумаги, с клеем, пользовались болванками. Потом мы этих кукол разрисовывали, одевали и только тогда начинали работать с ними, учиться их водить.

В школе, конечно, узнали, что я езжу далеко в город и там занимаюсь кукольным театром. И тогда кто-то предложил: а почему бы не устроить кукольный театр у нас в школе?

Ну устроила в школе кукольный театр. Ширму сделали, все, что положено. В общем, представление прошло — уж не помню, хорошо ли, нет ли, только очень много нервов было затрачено. А результат не помню. Процесс помню, а результат — нет.

Потом папу перевели в Алма-Ату. Но там я тоже не задерживалась в стенах школы.

Мои увлечения шли во многих направлениях. Я очень любила танцевать и занималась в балетом кружке. Не в школе, а опять же в очередном Доме культуры. Мы танцевали номера из «Лебединого озера» и народные танцы — венгерские, испанские. А еще я любила читать со сцены — занималась так называемым «художественным чтением». «Посещала» я и еще что-то. Сестра меня даже дразнила: «Драмкружок, кружок по фото, а еще мне петь охота. Ты еще не поешь?» Ну, я подвывала разные песенки. Тогда еще были патефоны, я ставила плас-

тинку и подпевала вслух. А сестра кричала: «Кончай выть!» Этим любовь к пению ограничилась. (О подвыпании я еще расскажу, как я в институте это делала...)

Из всей Алма-Аты, со всей округи, выдвигали исполнителей на республиканские фестивали. Или как это называлось — олимпиады. И я в нескольких участвовала.

Я все норовила получить премию за «художественное чтение». Но ни за одно «художественное чтение» мне ни разу даже грамоты не дали. Грамоты я всегда получала за танцы. Как только заканчивалось чтение, переодевалась, чтобы станцевать венгерский танец, — мне тут же и грамоту.

На последнем фестивале, где мне вручили грамоту за очередной венгерский танец, я вела концертную программу. В Театре оперы и балета имени Абая, два длиннющих отделения. И, видимо, перетрудилась: было очень много участников — оркестр, певцы, танцоры и прочее... Одним словом, я заболела туберкулезом — врачи обнаружили очаги, сказали: надо колоть антибиотики. Поскольку мне было всего семнадцать лет, я врачам не поверила — но тем не менее не преминула немножечко терроризировать родителей: мол, коли я буду лечиться, так вы уж купите мне вот эти туфли (или еще что-то). Родители обещали, что все мне купят, только бы я ходила на уколы.

Я сказала «хорошо» и пошла к своей учительнице по танцу, Леониде Михайловне Белозерской. Бывшая балерина, которая вела у нас танцкласс. «Так и так, говорю, у меня очаги нашли». Она сказала: «Знаешь что? У меня есть одно средство. Натри лук, целую луковицу, в маленький стаканчик —

и дыши ртом, а выдыхай через нос. Поделай так недели две, и никаких очагов у тебя не будет».

Я это все проделывала, хотя мало верила. (И тот самый Эдик Лебенков приносил мне луковицы.) Но через три недели, когда меня проверили на рентгене, никаких очагов не оказалось. Потом, гораздо позже, находили какие-то спайки. Леонида Михайловна, видимо, много чего знала про эту жизнь...

Когда я приехала в Алма-Ату, у меня был чудовищный украинский акцент. На Украине ведь говорят с мягкой буквой «зэ». А в Алма-Ате проживало много репрессированных, ссыльных или оставшихся на проживание и среди них — большая прослойка интеллигенции, так что город был вполне столичный. В школе ученики посмеивались над моим выговором, и когда я читала стихи на уроках литературы, все очень веселились.

Поскольку я была очень самолюбива, быстро сообразила, что к чему, и очень скоро у меня появилась четкая, грамотная русская речь, потому что в школе были очень хорошие преподаватели русского языка и литературы. Когда я поступала в институт, только Андрей Миронов и я получили по сочинению «пятерки».

Наш учитель физики почему-то любил говорить: «Ну что, девочки, солдатам письма пишете?» Подружки у меня были все казашки. И они дружно отвечали: «Нет, не солдатам! А офицерам!» А классный руководитель посмеивался: «Олька, ты первая выйдешь замуж!» Я в ответ: «Да что вы, Анатолий Иванович, вот уж о чем я не думаю...» И первой вышла не я — первая вышла замуж ученица восьмого класса, беременная на каком-то месяце.

Тогда это было настоящее происшествие. Учителя старались об этом поменьше говорить, скрывали от учеников.

В то время я запоем читала и прочла всю классику, прежде всего западную. Это не было школьным заданием или каким-то насилием со стороны — просто мне было интересно. Хотя многое из того, что читала, как сейчас понимаю, могла бы и не читать.

Тогда же, в восьмом классе, я поступила в театральную студию при ТЮЗе. Театр был в центре города, далеко от школы. Так случилось, что все мои театральные увлечения находились далеко от дома. Студией руководил замечательный (это я потом слышала и от преподавателей Щукинского училища) провинциальный режиссер Андрей Прасолов.

Первые мои театральные впечатления — от алма-атинского ТЮЗа. И еще — от Театра оперы и балета имени Абая. В ТЮЗе мне нравилась актриса Кулаковская — лет сорока, с удлинённым лицом, карими глазами. Что-то было в ней интеллигентное, нежлобское, что-то очень трогательное. Был еще любимый актер, но его я не запомнила, даже фамилию не помню. Нет, нет. На мужчин память плохая. Не помню ничего!

В оперном театре я смотрела «Бахчисарайский фонтан». Хана танцевал артист Бекбасынов. Как он танцевал! Сколько муки на лице! Это мученическое лицо было для меня воплощением искусства. Может, поэтому я и полюбила Анатолия Васильевича — его искусство тоже через муку выражалось, через страдание. Детские впечатления — самые сильные и стойкие. И меня привлекало то, в чем сквозила драма, в чем было что-то страдальческое.

В театральной студии мы готовили и потом играли пьесу Любимовой «Мои друзья», еще какой-то юношеский репертуар. Там занимались ребята и постарше меня, из десятого класса, а мне было лет пятнадцать.

Закончили мы студию — она была двухгодичной, — вызывает меня к себе Прасолов и спрашивает: «Оля, а что вы собираетесь делать дальше?» Я говорю: «Как закончу школу, видимо, поеду в Москву поступать в институт. В театральный».

Почему так решила? Не знаю. Вспоминаю свои первые — еще совсем детские — впечатления от кино. В послевоенные годы шло очень много трофейных фильмов. Я видела и «Укрощение строптивой» (не по Шекспиру), и «Даму с камелиями» с Гретой Гарбо, и фильмы с Марикой Рокк, и с Соней Хени, и «Большой вальс» с Мелицией Корюс, с ее шляпами, платьями, вальсами. Тогда все это поражало мое воображение. Казалось жутко красивой жизнью! Иногда я заглядывала в зеркало, смотрела на себя довольно критически, но почему-то улыбалась и думала: «А может, мне в артистки?» Физиономия была не слишком приятна, ну — смазливенькая, ну — ямочки на щеках, глаза такие... большеватые... Так что же, — может, действительно?.. Может, в артистки пойти?..

Итак, я Прасолову ответила, что поеду поступать. Он сказал: «Оля, вы не думайте, что в Москве жизнь такая уж сладкая. Что вы приедете и сразу поступите. Пока вы здесь — я за вас отвечаю. Я могу предложить вам работу, и я буду вас поддерживать. А поедете в Москву, там конкурс — кто будет вас поддерживать, за вас отвечать?» Я говорю: «Спасибо за предложение остаться в театре. Но я хочу еще учиться. Не думаю, что мне нужно уже работать».

Да, я могла остаться в театре, в ТЮЗе. По-моему, Прасолов только двоим предложил из студии — мне и еще одной девочке.

Но — не осталась...

С приходом Эфроса в Ленкоме образовался настоящий веселый «клуб» из его прежних актеров, пришедших из Центрального детского, и работавших в Ленкоме Ширвиндта, Збруева, других. В «красном уголке» в конце коридора, где располагались гримерки, травили всякие байки, истории, анекдоты, которые я, впрочем, никогда не запоминала. Да и смеялась-то я после разъяснений Ширвиндта. Об этом у него есть рассказ — как я воспринимаю анекдоты, которые надо разжевывать несколько раз, чтобы я поняла, где и над чем смеяться.

И были еще в Ленкоме два замечательных человека — Николай Николаевич Сосунов, главный художник театра, и Валентина Измайловна Лалевич, его жена, тоже художница. Он был инвалидом, без ног, ездил на машине с ручным управлением. Отчаянный максималист — любой компромисс, который, как ему казалось, Эфрос допускал на протяжении этих трех-четырёх лет, непременно вызывал непримиримую реакцию Николая Николаевича. При своих дружеских творческих отношениях очень часто они хлопали дверьми и расходились по разным кабинетам.

Поскольку я была совсем юной, мне льстило, что меня допустили в круг взрослых людей. Относились они ко мне сверх меры уважительно. Это были настоящие, без дешевой «театральности», люди. Я к тому

времени уже перенесла болезнь Боткина. Николай Николаевич обычно сидел на репетициях (на каждой репетиции сидел главный художник!) — и он, бывало, подходил к Анатолию Васильевичу и говорил: «Анатолий Васильевич, надо сделать перерыв, Оле пора есть творог!» Я, конечно, очень смущалась — но репетиция действительно иной раз прекращалась, и я спускалась в комнату художников, где Валентиной Измайловной был для меня приготовлен творог.

Иногда Сосунов ссорился с Анатолием Васильевичем, даже из-за того, что тот «не с теми общается».

Заместителем директора в театре был Григорий Салай, порядочный пройдоха. Когда Анатолия Васильевича освободили от занимаемой должности (это называлось — «по идеологическим мотивам»), Салай сказал: «Я тоже ухожу из театра — по идейным соображениям, из-за того, что сняли Эфроса!» — и потащил по коридору два увесистых мешка документов из бухгалтерии! Он там всякие дела творил! Когда рассказывали, невозможно было поверить.

Допустим — гастроли в Кисловодске. Шли «Снимается кино», «104 страницы», «До свидания, мальчики», «Мой бедный Марат» — популярные спектакли, и зал, конечно, наполнялся публикой. Может, не на сто процентов, но около того. Однако в отчетах почему-то значилось — 75 процентов! (Кстати, это для начальства было дополнительной каплей к тому, чтобы избавиться от Эфроса. Чтоб не влезал... Но об этом отдельный рассказ...)

На гастролях в Киеве публика просто валом валала, зал заполнялся чуть ли не в двойном размере: администрация умудрялась, якобы по ошибке, продать два комплекта билетов на один спектакль! И те,

кто пришли первыми, рассаживались, а у каждого кресла стояли «опоздавшие» и скандалили: «Это мое место!» Спектакль задерживался на полчаса, как-то всех рассаживали, куда-то распахивали, — а в отчетах опять же стояло: «заполняемость — 75 процентов». Но актеры-то все видели, знали, почему задержка спектакля: глянешь в зал, а там толпища народу, и всех надо куда-то рассовать сегодня же или устроить на будущий спектакль, на котором снова будет два комплекта билетов и все повторится. И это — «75 процентов заполнения»!

Николай Николаевич был за то, чтоб навести порядок в финансах. Что происходит с театром? Ведь все отчеты шли к начальству. И он подталкивал Анатолия Васильевича к тому, чтобы тот разобрался, а Анатолий Васильевич говорил: «Нет, я не лезу в это». При том что театры в той системе относились к «идеологическому фронту», финансы тоже трогать нельзя было — как только художники лезли в финансы, тут же подводилась идеологическая база, и, конечно, страдал художник, а не администрация, которая управляла финансами.

Анатолий Васильевич, видимо, это знал: чувствовал, что в финансы лезть не надо, никогда — они тут же организуют ответный марш-бросок, и у тебя мигом окажется «не та идеология» — *они* всегда победят. Но Николай Николаевич настаивал на том, чтобы выяснить все до конца, разоблачить махинации. Он ведь был коммунистом, но очень честным и порядочным коммунистом. По-настоящему благородным человеком и — оч-чень бескомпромиссным.

Несмотря на мой, так сказать, глуповатый возраст, я понимала, что ссориться им нельзя. Они за-

мечательно работали вместе еще с Детского театра. Николай Николаевич прошел войну, и не таких уж он был современных взглядов на жизнь — но оформлял спектакли в новой, современной эстетике. Конечно, они делали спектакли вместе с Анатолием Васильевичем, работали долго, вдумчиво. Их спектакли были тогда открытием для Москвы.

Обычно мне как-то удавалось их мирить. Но однажды они оба уперлись. Да, Анатолий Васильевич не хотел влезать в финансы, но, видимо, Николай Николаевич все же уговорил его. Парадоксально, но из-за этого они и поссорились: Николай Николаевич сердился, что Анатолий Васильевич не шел в своих выяснениях до конца, а Эфрос обижался на Николая Николаевича за его максимализм. Вот в чем была суть конфликта. Помирить их не удавалось никаким образом. И Николай Николаевич ушел в другой театр, вместе с Валентиной Измайловой.

Уже после смерти Николая Николаевича, на Малой Бронной, Анатолий Васильевич будет с Валентиной Измайловой работать над костюмами к «Брату Алеше» по Достоевскому.

А потом умерла и Валентина Измайловна Лалевич. И я не могу себе простить, что не успела с ней попрощаться, не могу избавиться от чувства вины. Ведь именно она и Николай Николаевич ввели меня в театре во «взрослую» компанию. И относились ко мне с любовью и вниманием, уважительно... И уже не поправишь, не отмолишь — с этим жить дальше. О близких людях следует думать, пока они живы. Потому что иначе потом — такая мука. И казнить себя будешь: ну какие могли быть счеты, какие обиды...

Так вот, как только были задеты финансы, тут же понеслись во все инстанции анонимки. (Мне вообще кажется, что анонимки родились вместе с советским театром.) «Финансовые гении» зашевелились. С этого момента, по-моему, началась война с администрацией и нелады в Ленкоме.

Уже выпуская «Снимается кино», мы знали, что ждать ничего хорошего не приходится — само собой, со стороны начальства. И Анатолий Васильевич шел на это, можно сказать, сознательно — он прекрасно понимал, что получается не очень-то «проходимый спектакль»: герой — кинорежиссер, фильм которого «закрывают», затрагивается и начальство, и критика, и идеология.

Но с этим спектаклем произошел, так сказать, «начальственный» казус. Вот попадались же и среди чиновников удивительные люди.

Спектакль принимал сам Евсеев — кажется, начальник столичного управления культуры. (У него, по-моему, не было одной ноги, ходил с палочкой.) Так вот — он прямо-таки душой болел за наш спектакль. Просто влюблен был в «Снимается кино» — и запрещал! Не мог его выпустить «по долгу службы». При всей труппе он говорил: вот, мол, спектакль не пойдет, но, с другой стороны, он не может его запретить — спектакль ему нравится, и нужно найти выход, может, мы чего-нибудь переделаем, а кроме того, пришла еще одна анонимка... — и так далее.

И начальник Евсеев заболел! Он так разрывался между обязанностями советского функционера и велениями своего сердца, что даже запил и попал в больницу. В нем произошла, так сказать, ошибка: ему спектакль нравится, но он его должен запретить, он его должен запретить, но спектакль ему

нравится. И эта сшибка вызвала алкогольный синдром, который и довел беднягу до больницы. Но и из больницы через Эдика Радзинского он поддерживал с театром связь, поскольку в спектакле нужно было что-то изменять, чуть-чуть приглаживать, и Эдик был у нас связным.

Евсеев и ко мне почему-то относился очень хорошо. Спрашивал обо мне у Эдика и просил, чтобы я пришла к нему в больницу. Но Анатолий Васильевич говорил: «Не ходите, он человек пьющий, у него алкогольная горячка».

Когда спектакль в конце концов вышел, Евсеев так обрадовался, что прислал на премьеру ящик шампанского, Гиацинтовой — цветы и для меня — большую-большую коробку каких-то необыкновенных конфет. Видимо, из начальственных закровов. Эфрос выхватил у посыльных коробку и сказал: «Она шоколад не ест!» (Он знал, что у меня была болезнь Боткина, гепатит.) Шампанское мы, конечно, выпили.

В день премьеры Евсеев звонил в театр и спрашивал, как идет спектакль! Это мне напоминает Хрущева, который разгромил художников-абстракционистов, а потом, в конце жизни, на чердаке, говорят, малевал абстрактные картины. Не самые худшие проявления начальственных людей. Вот и от этого чиновника остались у меня светлые впечатления — ну посудите сами, какой еще начальник придет актерам на премьеру цветы и ящик шампанского.

Поток жалоб и анонимных доносов тем временем густел.

В это же время актеры взялись вдрут «выяснять

отношения» с главным режиссером. Чуть ли не ночью собирались на какие-то сходки и выясняли: кто кого больше любит — режиссер актеров или актеры режиссера, что кому будет предложено играть, и т.д. и т.п. И тон был взят весьма максималистский. Это, в основном, те, кого Эфрос привел из Детского театра, — они почему-то присвоили себе право выяснять с ним отношения.

Аборигены театра Ленинского комсомола в это время исправно строчили анонимки. «Свои», значит, выясняли, почему Эфрос работает не только с ними, а актеры-старожилы выясняли с помощью писем по инстанциям и анонимок — почему он работает только с вновь пришедшими! Изнутри это выглядело именно так.

Анонимки сочинялись на разные темы. Разоблачали «ущербную идеологию», семейственность — якобы он родственников в спектаклях занимает. Я уж не знаю, кто там у Эфроса был родственником в нашем театре. Почему-то говорили о Ширвиндте. И не только о родственниках — писали, что вообще вокруг него евреев что-то очень много. Анатолий Васильевич кое-что мне рассказывал, а одну анонимку я читала сама. Все это писали — из театра.

Конечно, главными в анонимках были тезисы насчет идеологии, что и повторили официальные власти чуть позже, когда решили «разобраться» с этими «сигналами». Меня даже вызывал Б. Покаржевский, тогда секретарь Свердловского райкома КПСС. О чем мы разговаривали — почти сгладилось в моей памяти. Может, потому что тема для меня была крайне неинтересна. Помнится, он спрашивал: могу ли я под этими пунктами подписаться? А пункты были такие: неправильный подбор репер-

туара, его несоответствие названию Театра имени Ленинского комсомола; Эфрос развел семейственность. О том, что он еврей, в этой анонимке тоже было. И еще — о его якобы предвзятом отношении ко мне. Вот это я помню четко — он у меня спросил: не чересчур ли хорошо Эфрос ко мне относится?

Я отвечала примерно так: правильная репертуарная политика театра — это когда на спектакль вызывают конную милицию, а публика выламывает в театре двери. Вот это и есть репертуарная политика. И можно ли что-то иметь против Чехова, Брехта, Булгакова, Радзинского, Розова? Что еще лучше можно придумать? Насчет «еврейского вопроса» я сказала: никто ведь и не скрывает, не утаивает. Разве вам это неизвестно? И что — это преступление? Собственно, что это за «пункт» такой? Насчет родственных связей, говорю, точно не знаю, в документах не смотрела, этим вопросом не интересовалась. А что касается моих взаимоотношений, то, я помню, сказала так: на этот вопрос позвольте мне *не отвечать*.

Еще было что-то. Чуть ли не из десяти пунктов послание.

Я не помню, эту ли анонимку или другую, с подобными же «пунктами», обсуждали на общем собрании. При полной труппе, при начальстве анонимки разбирали! И на все «пункты» отвечал Анатолий Васильевич. Когда подошли к последнему — почему такое преувеличенное внимание к Яковлевой и каковы с ней взаимоотношения — начальник, который вел собрание, проямлил, что на этот вопрос Эфрос может и не отвечать. Но Анатолий Васильевич при полном сборище актеров, всего коллек-

тива и начальства и при полном молчании зала, сказал: «Нет, почему? Здесь вообще все очень просто: любил, люблю и буду любить». Зал был потрясен. Я тоже. Думала: что-то должно произойти. Ничего не произошло. Так все в молчании и разошлись.

Бывали письма и не анонимные. И к тем, кто писал открытые письма и подписывался, Анатолий Васильевич относился уважительно. Противник — но открытый. Все понятно. Он говорил, например, что вот Дмитрия Днепрова, секретаря парторганизации, он уважает — тот в открытую говорит, что спектакли Театра Ленинского комсомола, репертуар, не соответствуют его названию. Мол, может быть и такая точка зрения, вполне. Он имеет право на такую точку зрения, и не скрывает, что он это написал. Это вызывает уважение.

Да, Анатолий Васильевич смотрел на жизнь широко...

Но самое удивительное, что в театре тогда знали, кто писал анонимки. Знал и Анатолий Васильевич, знала и я. Все всё знали. Впоследствии мне иногда предлагали — и Анатолий Васильевич, и другие режиссеры — встретиться с этими «актерами-писателями» как с партнерами на радио или на телевидении, в одной передаче, — я никогда не давала согласия. И в жизни с ними не встречаюсь до сих пор.

Не хочу их называть. У них есть жены, дети, внуки. Бог им судья. Это дело совести каждого человека. И его крест. Так что пусть уж они со своей совестью сами разбираются.

Однажды меня вызвали на Петровку, 38: пришла анонимка — якобы я занимаюсь валютными операциями. Художники Валентина Измайловна и Нико-

лай Николаевич всполошились, а я говорю: «А чего такого, даже машину присылают за мной!» Тут они еще больше испугались, позвонили Эфросу и сказали: «Нашу Олю — на Петровку!» И просили, чтобы я, как только вернусь, срочно дала им знать. Николай Николаевич, когда меня провожал, вышел к тем, которые меня забирали от театра, и сказал: «Вы ее берете — я засекаю время!» Человек войну прошел, ничего не боялся.

Я приехала туда в белом пальто — я вообще тогда одевалась довольно броско, «фирменно», как сейчас говорят. Сидят там молодые мальчишки. Говорят мне: «Вот пришла анонимка на вас — валютные операции. Как нам прикажете поступать?» Все они были старше меня, может, на десяток лет. Я говорю: «Ребятки, если бы я даже занималась этими валютными операциями, вы думаете, я так просто и сказала бы вам: «Да, я занимаюсь»? И вообще, вы ведь с юридическим образованием — мне кажется это несколько странно: почему вы занимаетесь разбором анонимок? А почему бы вам как юристам не заняться вопросом: кто же пишет анонимки? Это слишком просто: вы меня вызвали и побеседовали. О чем? О том, что написано в чужом письме. Но оно пришло к вам, это ваша переписка — я-то здесь при чем? По-моему, дело чести юриста — разобраться: а кто пишет? Значит, он больше знает? Может, у него и надо спросить, какими валютными операциями я занимаюсь?» Мальчишки как-то смешались: «Ну что вы, мы наоборот, мы на защите ваших прав, мы вообще ее порвем». Я говорю: «Ну и не надо было меня вызывать — порвали бы тихо у себя, и инцидент исчерпан!»

Я приехала в театр, там уже был Анатолий Васи-

льевич, они долго ждали, волновались. И Анатолий Васильевич говорит, как-то легко: «Ну, Оля, да они просто хотели с вами познакомиться, видели спектакль, хотели посмотреть на вас — и все дела». Да и для меня это была просто глупость, и больше ничего.

Но бочка катилась и катилась по инстанциям, от райкома комсомола до райкома партии, от райкома партии до МГК, и так она докатилась почти до самого верха — и там начали «решать». Анатолий Васильевич встречался с Шапошниковой¹...

Но это было уже без меня — Игорь тогда работал на Кипре, и мне надо было уезжать к нему. Помню, мы все смотрели приехавшего с «Дон Жуаном» Жана Вилара, а назавтра я улетела на Кипр. Уезжала я в более или менее спокойном состоянии. Это был март 1967 года.

Там в посольстве меня просили рассказать о театре Ленком — доходили вести и туда. И я рассказывала. И еще не знала, что этот первый мой театр для меня кончился...

¹ Тогда — секретарь по идеологии МГК КПСС.

II

Из дневника. Кейсария. Август 99

Я сижу на берегу Средиземного моря и вижу над собой Большую Медведицу. Теплый ветер, шум неспокойного моря. Кейсария. «Сиракузы... Это где-то в Италии», — говорит капитан Снегирев в «Карамазовых» в ответ на предложение доктора полечить больного сына от чахотки. «Си-ра-ку-зы...» Что я здесь делаю?! Что я тут забыла?! Игорь здесь бывал дважды — возвращался в приподнятом настроении. Израиль. Стоило подумать в Москве, что «вот тут я уже никогда в жизни не побываю», позвонили из Союза театральных деятелей и предложили съездить с делегацией поздравить местный театр «Гешер» с трехлетием существования. Думала: невозможно быть занятой в трех театрах и выкроить свободную неделю — немыслимо. Но вдруг театры отпускают, и я еду.. Но — в это время кладут в больницу маму. Но — сестра меня тоже отпускает. Значит все-таки — еду.

Мама умрет через десять месяцев, сестра окажется на операционном столе, больной Игорь —

дома, лучшая подруга — в больнице после автомобильной катастрофы. И работа в трех театрах. Как я тогда это вытянула — не понимаю. Рынок, репетиция, готовка — каждому разное. Лежащая неподвижно мама... В четыре места — две больницы и два дома — я должна развезти продукты, еду и лекарства. И репетиции у О. Табакова. И бесконечные банки, банки, банки... Однажды в метро кто-то стукнул чемоданом по банке с мясным бульоном, который надо было готовить, трижды сливая воду. Сидела в метро и плакала от отчаяния. А в первом часу ночи, когда возвращалась домой с пустыми банками — ноги уже не шли, болел позвоночник, я себя подбадривала: «Ну, давай, слоненок, еще шаг, другой, и скоро дома», — где ждал больной Игорь. Ела уже полулежа. Вышла с одной потерей. Главной: мама. При жизни ее говорила себе: этого не переживу, эта привязанность удерживает меня на земле. И пережила, и живу, а привязанностей оказалось больше, чем я думала. Анатолия Васильевича не было уже семь лет.

Но я не предполагала, что после смерти Игоря снова буду искать пятый угол и бежать куда-нибудь... И сейчас — как после смерти Анатолия Васильевича — подхватили меня в Париже на руки Арина и Александр Гинзбург с Ирой Баскиной, — так и сейчас меня «лечат» неожиданные друзья. Мне везет. Но почему так горько?..

Кейсария. Может, действительно здесь рай обетованный? Хорошо бы так думать... Ирочка Карасева, напутствуя меня, подбадривала: «Надо ехать, и, как в «Трех сестрах», — чем дальше уйдешь, тем лучше». Дальше-то дальше, а себя-то где оставить?..

Ирочка Карасева... Редактор записей всех спектаклей Анатолия Васильевича на радио, на улице Качалова. «Мартин Иден», «Незнакомка», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери» и так далее... Через десять лет после смерти Анатолия Васильевича я узнала (от Марины Зайонц), что Ирочка два года снимала дачу, которую при жизни снимал Анатолий Васильевич, — чтобы там никто не жил...

А теперь «дома на Качалова» — в том, прежнем смысле — уже нет. Там охрана и склады «Ле Монти». Архив литературной редакции не известно в чьем ведении. Но не у профессионалов — профессионалы не нужны. Вкус, слух, тонкость — ни к чему. А зачем?! «Ты морячка, я моряк», «На тебе, как на войне», «Мальчик хочет в Тамбов», «Ты мой зайчик, я твой хвостик» и «все уладим с помощью зонта». Ой ли!

...

Спорт вообще, а футбол в частности, во времена Игоря помимо физических и нервных перегрузок испытывал еще и идеологическую нагрузку. Спортсменов накачивали политикой так, что, пройдя это, трудно было не заболеть впоследствии. В театре иначе: сыграешь хорошо или плохо — ты отвечаешь только перед собой. Ну еще испортишь впечатление публике. Ну похудеешь, ну в депрессию впадешь... А в спорте нагружали партийно-чиновничьими постановлениями, идеологическими накачками. Не каждый выдержит. И для футболиста игра уже была не игра, а какая-то политическая акция, нацеленная на заданный результат.

Дома в такие дни климат был достаточно тяже-

лым. Не дай Бог, команда проигрывала — это были сумрачные дни. Игорь переживал, становился мрачным, угрюмым. Он держал все в себе, не пытался снимать стрессы спиртным, не умел переключаться на какое-нибудь другое занятие. Все надо было переварить, переболеть и лишь потом находить новые силы для жизни.

Я не могу судить, каким Игорь был тренером. Только однажды наблюдала, как он занимался с футболистами: одному что-то показывал, а остальные за их спинами лежали на траве и отдыхали. Я потом ему говорю: «Наверное, это неправильно, надо, чтобы все участвовали, тогда им будет интересно». А он: «Ну что ты в этом понимаешь?»

Я и не претендовала на глубокое понимание футбола. Понимала только, что это тяжелейший вид спорта.

Однажды в Минске, когда Игорь еще сам играл в футбол, я заглянула в перерыве между таймами в раздевалку и увидела то, чего не видят зрители на трибунах, болеющие за свои команды: растерзанные тела, разбросанные по креслам, перемазанные кровью и грязью (в тот день во время игры шел дождь) — тела гладиаторов после боя, которые расплачиваются за свою легкую и красивую (как видится с трибун) игру собственным здоровьем, а в итоге, как оказалось, и жизнью.

В тридцать шесть лет Игоря, вопреки его желанию, можно сказать, выпроводили из большого спорта. Он очень тяжело это переживал. Лег на диван и месяц пролежал лицом к стене. Ничего не говорил, просто лежал, прикрыв глаза рукой. Наблюдать это было тяжело: здоровый, молодой, отдавший спорту все и оставшийся не у дел. Потом, правда, он

потихоньку отошел. Около года проработал тренером «Омонии» на Кипре, в Греции полтора года тренировал «Панионис». Затем долгое время возился с детьми в футбольной спортивной школе — Игорь Шалимов оттуда, видимо. Он часто звонил Игорю и всячески помогал ему. Вырастить хорошего спортсмена — это уже немало.

В Ярославле он работал начальником футбольной команды, был начальником хоккейной команды в Москве... Но какой же он администратор, какой он чиновник?! Грустно на это было смотреть. Даже на фотографиях он пристраивался где-нибудь сбоку или за спинами у спортсменов. Стеснительный был. Очень.

Даже в реанимации, в коматозном состоянии, все прикрывался: я держу его руку с капельницей, а он все прикрывается. Сознание его работало даже в таком состоянии... Он был очень стеснительным.

Платили им мало, но дело не в деньгах, а в том, что он не мог жить без игры, без команды, без футбола. Он был абсолютно «командным» человеком, любимое его слово — «наши». Может, он рожден был игроком?! Играл в хоккей, в шахматы, любил бывать на скачках. А для тренерства, наверное, нужен другой талант, для управленца — третий. Это как если бы в театре у актера был один дар — играть Ромео и только Ромео, он никогда не перейдет ни в какой другой жанр, ни в какие другие, возрастные роли. Он талантлив лишь в этом и больше ни в чем. Так почему же, спрашивается, не предоставить ему возможность обеспечить себя за время карьеры, пока он здоров и работает в полную силу, чтобы потом, когда он в возрасте, не возникали в жизни материальные проблемы?

* * *

Милая Оля!

Я часто на Вас злюсь.

Почему злюсь? Потому что Вы фрукт. Но злость почти всегда быстро проходит, потому что Вы живой и смешной фрукт.

Боже мой, какая Вы смешная! Если бы Вы видели себя, когда Вы приходите на репетицию. В платье-бабочке, а носик надутый, щечки надутые, лобик собранный. Садитесь Вы почему-то ко мне полусушеной, кладете одну свою смешную ножку на другую и вызывающе болтаете ею. Я потом, когда вспоминаю, всегда смеюсь, а в тот момент иногда сержусь, не хватает, наверное, какого-то душевного равновесия. Но все это так, ерунда. А главное в том, что я рад снова работать с Вами. И всегда радуюсь Вашему приходу, здоровью и хорошему настроению.

Надеюсь, Вы помните, что сегодня 14 марта. На всякий случай я напоминаю Вам об этом и поздравляю Вас, смешной, забавный, а иногда очень глупенький фрукт.

Ваш Эф.

* * *

Были еще театры «Современник», Таганка... Почему же разгромили именно Ленком?

Уж слишком мы не соответствовали названию театра идеологически, были совершенно не похожи на ленинских комсомольцев.

И потом, мне кажется, Ефремов и Любимов — не в укор им будь сказано — легче находили с начальством общий язык...

Одним словом, Эфроса уволили, театр разогнали. Многие известные люди пытались вмешаться. Бесполезно. Вскоре после нашего ухода в театре пошли «репрессии», быстро снимали все эфросовские спектакли.

Когда все это происходило, меня в Москве не было. Месяца через полтора возвращаюсь я с Кипра. В аэропорту меня встречают мои приятельницы, актрисы. И сразу спрашивают: «Ты хочешь «Чайку» играть?» Я говорю: «Нет». — «А «Снимается кино» хочешь играть?» Я говорю: «Нет». — «А «Мольера» хочешь играть?» Я говорю: «Нет». Вот так мы шутили. И вдруг они говорят: «Ну и не будешь играть». Я ничего не поняла.

Погрузились мы в машину, приехали домой. И только дома они рассказали, что произошло с нашим театром. Какие были собрания, как вели себя актеры. О последнем спектакле «Мольер». Как играли, что с Анатолием Васильевичем. Как плакала публика, как плакали актеры за кулисами. Какие режиссеры его защищали. Кто виновник всего этого. Называлась самая страшная фамилия: Егорычев. Кажется, секретарь МГК. Егорычев, Шапошникова... Сплетение фамилий.

Трое суток Анатолия Васильевича не было, он улетел в это время на юг. Мы буквально встретились в воздухе — он оставил мне записку, я посчитала время, когда он улетал, и поняла, что мы как бы поднялись в воздух одновременно: я в Москву, он из Москвы.

Трое суток мне рассказывали перипетии тех полутора месяцев, когда меня не было в Москве. Как десять актеров из Ленкома перевели в Театр на Малой Бронной, что переживал Анатолий Васильевич,

что переживали все актеры — оставшиеся и переходящие на Бронную.

На Бронную взяли десять сильных актеров, а послабее остались в Ленкоме. Я считала, это несправедливо, сильные всегда найдут работу. Ведь творческую атмосферу в театре создавали не «звезды», а именно эти оставшиеся благожелательные актеры, которые сидели на репетициях, открыв рот, и ловили каждое слово режиссера. (Позднее я говорила об этом Эфросу. Но он ответил: «Если заново делать театр, надо брать лучших». Возможно, он прав.) Збруева тоже брали, но он запаниковал и остался в Ленкоме .

Ведущие режиссеры ходили к начальству, защищали Анатолия Васильевича. Товстоногову там сказали: Георгий Александрович, между прочим, у вас «Дион»¹ не идет, а в Театре Вахтангова — идет. Так что ступайте, мол, и помалкивайте. Ефремову тоже наши, что сказать. В общем, всех как бы рассеяли с их защитой.

И еще им сказали: а чего вы, собственно, воюете, если он уже согласился перейти на Бронную? — Ах так? Значит, Эфрос нас предал! Зачем, мол, он согласился?

Согласился! Если вы пошли разговаривать с начальством, так и сказали бы: «Он вынужден был согласиться! Вы же ему не дали никакой другой возможности!» Одним словом, всем заткнули рот, каждому по-своему... Хотя потом рассказывали, особенно Любимов, как «спасали Эфроса»! И от чего он его спас? «Я ему помогал». А может быть, это

¹ Пьеса Л. Зорина. Репетировалась в БДТ под названием «Римская комедия», на сдаче была запрещена к показу.

Эфрос ему помогал, когда первый приходил, аплодировал и первый говорил, что Любимов выпустил гениальный спектакль. Он был его лучшим зрителем.

От чего они его спасли, от чего защитили? «Защитили...» А когда им всем заткнули рот, оказалось, что виноват Эфрос: он их «предал». Ах, если б он не согласился, то они б продолжали требовать. Глупости! На самом деле совершили некую акцию, которая не удалась.

Ну конечно, ни в чем они не виноваты. Только не надо, по-моему, выдавать поход в «инстанцию» за героическую защиту...

И вот трое суток, без единого часа сна, я слушала рассказы актеров, они уходили на спектакли, играли, приходили, ели, рассказывали дальше. Подробно, в красках: этот сказал то, тот заплакал тогда...

Видимо, я была уже очень нехороша. И однажды, когда осталась одна, решила выпить снотворное и все-таки поспать. Дверь оставила открытой — если придут, так чтоб не будили.

Проснулась я оттого, что около меня колдовали врачи — что-то вставляли между зубов, вокруг какие-то ампулы, рука у меня перевязана. Я почему-то бормотала: «Бедный Алеша». Это я сама себя жалела. Они говорят: «А кто такой Алеша?» Я говорю: «Алеша — это я». — «А где ваше снотворное?» — «В спальне, по-видимому». Они перерыли всю тумбочку...

И сквозь сон, сквозь бред, я чувствовала, что какой-то врач пытался... ну, в общем, руки свои куда-то не туда, куда надо, тянул. Даже вот так — какая-то жуткая бригадка приехала. Хотя я не могла ни

рукой, ни ногой двинуть, обозначила четко — брысь, мол. И они, видно, по злобе положили меня в нижний стационар у Склифосовского — туда, вроде бы, самоубийц кладут.

Что там со мной происходило, помню очень смутно. Приходил милиционер, спрашивал, кто меня подстрекал к самоубийству. Говорил, что вы-ход один: или открывают дело о подстрекательстве, или меня ставят на учет в психдиспансер. Поскольку я, видимо, еще не очень соображала, то, очнувшись, в ответ на все кричала: «Если кто виноват в чем-нибудь, то это Егорычев! Егорычев — убийца!»

Из больницы было довольно трудно выйти, потому что я там бунтовала. К этому времени вернулся Анатолий Васильевич, он присылал мне записки: мол, Оля, ведите себя спокойно, ничего в письмах не пишите и не произносите никаких эмоциональных глупостей. Я там еще и на врачуху накричала, сказала, что ей бы хорошо в тюрьме быть врачом. (Как потом выяснилось, она действительно раньше работала в тюрьме.) Мне дали другого врача. Я ей сказала, что, пожалуй, могу извиниться, но она ответила: «Не надо, только больше ничего такого не говорите».

Вышла из больницы. Я уже числилась в Театре на Малой Бронной. Но не могла туда прийти еще около полутора месяцев. Не могла прийти. Анатолий Васильевич меня уговаривал, но у меня просто туда ноги не шли. Они у меня вообще — ну куда не шли.

Но мне попался замечательный доктор. Она на меня не давила, а наоборот, будто соглашалась. Примерно так говорила: «Этого ты не хочешь?» Я говорила: «Нет!» — «И этого ты не хочешь?» —

«Нет!» — «В том театре работать ты не хочешь?» Я говорила: «Нет!» — «И в этом театре, в новом, тоже не хочешь?» Я опять говорила: «Нет!» Она говорит: «Ну тогда я выхода не вижу!» Я говорю: «И я выхода не вижу». Она говорит: «Выхода нет». Я повторяю: «Выхода нет».

Она не уговаривала. Не говорила: иди в тот театр или в этот, или уезжай на Кипр, или начинай работать, — она ничего такого не говорила. Она только задавала вопросы, как бы проясняла мои позиции: я не хочу ни возвращаться в Ленком, ни идти на Малую Бронную. Не хочу уезжать на Кипр и не хочу оставаться в Москве. Я ничего не хотела. Ни-че-го.

В это время приехала мама, больная, и ее нужно было устраивать в больницу.

И вот мой замечательный доктор говорит: «Ну, а маму надо лечить?» И тут я отвечаю: «Конечно». — «Ну тогда давай положим маму в больницу. Маме ведь надо помочь?» Я говорю: «Конечно, маме надо...» — «Тогда давай маму положим, а там видно будет». Я говорю: «Да, действительно, маму надо...» — «Привози ее на исследование, на всякие процедуры. Мы сначала положим маму, ну а потом какой-нибудь выход будет найден». И когда я занялась практическим делом — маму нужно класть в больницу, — я постепенно вышла из своего эмоционально-го ступора.

Это была пожилая женщина, невропатолог. Звали ее, кажется, Софья Израилевна. А фамилии не помню. Очень старенькая, лет восьмидесяти. Потом я где-то в компании встретила с Таней Шмыгой, мы разговорились — оказалось, она тоже ее знает. Говорит: «Я очень хорошо знаю этого врача, она замечательная женщина».

Как она меня тогда обвела! Нашла мне практический выход — позаботиться о маме... Я ее полюбила на всю жизнь.

Собственно, сколько мне было — двадцать шесть лет.

Потом меня не спеша уговаривал Анатолий Васильевич: «Ну придите, посидите, не понравится — уйдете».

Пришла. Увидела новые лица, полный состав труппы. Репетировали «Три сестры». Было два состава, сидели наши: Дуров, Круглый... И новые. Я почему-то отмечала всяческие глупости — кто-то кого-то бьет ножкой под столом, всякие такие нюансы. И пока не освоилась, попадала пальцем в небо. Допустим, я спрашивала: «Вот эти — они что, муж и жена?» — «Почему ты так решила? Это его бывшая жена. А вот та — настоящая». А под столом я видела совсем иное. Совершенно не ориентировалась во взаимоотношениях.

Но не это главное. Новые лица, непривычно, неуютно. Мне не понравилось. Они, правда, тоже смотрели на меня с ужасом. Говорили: пришла, пощелкала огромной шариковой ручкой, в которой двадцать пять стержней, — пощелкала, пощелкала и ушла.

И опять не появлялась очень долго. Пока не поехали на гастроли в Ригу. Там я уже была вынуждена начать работать — поскольку состояла в труппе, и раз уж приехала на гастроли, и театр оплачивает, и всякое такое... Но я только репетировала, потому что привезли старый репертуар. Я тогда три месяца не получала зарплату, то есть давать-то ее давали, но я не брала. Мне казалось: играю — значит работаю, а если хожу на репетиции, но спектакли

не играю, то и не должна получать зарплату. И меня долго зазывали в бухгалтерию: «Зайдите, получите», — а я говорила: «Не буду получать, не приду».

Видя мое неуважительное отношение к зарплате, они потом, через год, выписали мне такие мизерные отпускные, что я удивилась: «Граждане, как это можно?» Мне выдали еще сколько-то — но я поняла, что и это не все. Еще раз сказала — еще раз выдали! Видимо, решили, что мне деньги не нужны.

Я рассказала сестре: «Галя, слушай, это может быть, чтобы при такой зарплате я год проработала, и чтоб такие отпускные?» Она говорит: «Никоим образом». И позвонила: «Граждане, вы там чего? Законы все знают». И тогда уже выдали все, что положено. Три раза доплачивали!

После гастролей, после отпуска, начались репетиции на сцене. Мне дали в первом составе Ирину, а во втором — Наташу. Еще в самом начале, когда я не хотела приходить в театр, Анатолий Васильевич, чтобы я все-таки начала репетировать, сказал: «Ну, может, Наташу попробуете — это интересно». И я клюнула. Я очень хотела играть Наташу. Один раз я даже вышла на сцену, репетировала. Это было так весело, играть Наташу. Но больше репетировать ее Анатолий Васильевич мне не дал. Он сказал: «Наташи у вас не будет. Кому же тогда играть Ирину? Вы должны понять, такова конъюнктура театра. Мы пришли в новый коллектив и должно играть все способное население труппы». Сестер играли, кроме меня, ведущие артистки из этого театра, и Наташу тоже.

В каком состоянии был тогда Театр на Малой Бронной, я даже не успела заметить — мы сразу погрузились в работу. Эфрос умел воспитывать актер-

ское достоинство. Даже никогда не блиставшие актеры на вторых ролях вдруг ощутили интерес к себе, почувствовали собственную значимость. У меня уже давно, еще на репетициях в Ленкоме, вертелась фраза, что Эфрос может заставить играть даже бревно. Крохотные эпизоды актеры исполняли так, что начинали светиться изнутри и буквально завораживали.

Таким мне запомнилось начало...

Что же, собственно, произошло позже? Первые спектакли, которые Анатолий Васильевич выпустил на Малой Бронной, — «Три сестры», «Обольститель Колобашкин» — были закрыты! Третий — «Счастливые дни несчастливому человеку» терзали поправками несколько месяцев, пока разрешили играть. То есть ему не давали работать и на Малой Бронной! «Идите, работайте!..»

«Эфрос нас предал, — говорили защищавшие, — а то бы мы его защитили, ему дали бы свой театр или оставили в Ленкоме». — Да никогда в жизни!

* * *

В то лето, когда я собралась поступать в институт, мы переезжали из Алма-Аты всей семьей — папа переводился на новое место работы.

Родители были в ужасе от моего решения поступать в театральный. Они возражали. «Будете сопротивляться, — упорствовала я, — возьму желтый чемодан и поеду в цирковое училище. Выбирайте, что лучше».

Родители привезли меня к знакомым, неподалеку от Москвы, по-моему, в Люберцы. Оставили деньги — но не мне, а взрослым, они меня будут кор-

мить и выдавать минимум на каждый день. Видимо, боялись, что я все сразу истрочу.

Дети наших знакомых, у которых я жила, тоже готовились в институт — в Институт стали. (Я с трудом могла себе вообразить, что это за Институт стали.)

Родители уехали. Мама на прощанье сказала: «Если она не поступит — к нашему счастью, — сразу сажайте ее на поезд и отправляйте домой».

Откуда взялась у меня тогда смелость, не помню. В Москве я знала только Риту Арянову, девочку из нашей студии в Алма-Ате. Она была старше, уехала раньше, когда я приехала поступать, перешла уже на третий курс, и от нее, наверное, я узнала про все театральные институты и их адреса.

Все для меня было сложно. Ходила я, помню, в одном и том же голубом платье, плюс две косицы, подвязанные баранками, и два голубых банта. На ногах — серые туфли, под мышкой — крем «Метаморфоза» от веснушек, а под другой зажаты документы, копии, — куча бумаг: в каждый институт надо было сдавать по пачке документов.

Я обошла ГИТИС, Школу-студию МХАТ, Щепкинское училище, Щукинское. В Щепкинском прошла сразу на второй тур, уже на консультации. В ГИТИСе — сразу на третий. В Щукинском я, кажется, шла по порядку (а может, тоже через один тур, точно не помню).

Видимо, меня это очень окрылило. Консультации шли параллельно, все ходили по кругу, и я ходила по кругу, возвращалась домой к ночи, меня кормили кефиром...

В результате я оказалась допущена к экзаменам в трех институтах. И тут предстояло решить: в ка-

кой из трех подать документы — уже не копии, а подлинники. И это — все: если здесь не проходишь, то в другое место уже не успеваешь. Я хотела какой-нибудь гарантии: если я сюда сдаю подлинники, то тут меня примут обязательно, и не надо ни о чем беспокоиться. Но таких гарантий никому не давали. Пришлось рисковать.

Почему я решила отдать документы в Щукинское училище? Потому что к тому времени в Школе-студии МХАТ у меня произошел конфликт. Там педагог Н. Карев еще на консультации мне сказал: «Понимаете ли, какая штука, у вас вроде бы все есть — обаяние, темперамент и прочее... Ну, а вдруг все это — только ваша молодость? И в дальнейшем за этим ничего не последует? Может, это проявляется только сейчас, пока вам не стукнуло двадцать лет, а потом...» Я спрашиваю: «А как это проверить?» Он говорит: «У меня такое ощущение, что...» Я сказала: «У меня такого ощущения нет, и вы еще обо мне услышите!» Хлопнула дверь и ушла. Почему была такая бандитка, не понимаю.

Решила сдавать в Щукинское и отдала туда документы. Этюды мы уже прошли, и надо было готовиться к экзаменам: история, литература — так называемые общеобразовательные. А после — снова этюды и еще одно отсеивание. Прослушивание ба-сен, прозы и так далее.

Поступало очень много «детей» — ну, например, племянник Флиера, дочка Лепко, племянник Рихтера и Дорлиак, отпрыск Волковых — у него и отец и дядя актеры. Еще Галя Марина, дочь главного режиссера в Тамбове... А я из Алма-Аты...

Многие абитуриенты были постарше. Нас же, семнадцатилетних, было всего-то — Вика Лепко,

Коля Каширин, Володя Разинкин, Андрюша Миرون и я. Все остальные были намного старше.

К тому времени дочь наших знакомых, у которых я жила, провалилась на экзаменах и перестала заниматься. Теперь они рано гасили свет и ложились спать. Я уже не могла готовиться. Мне надо заниматься, а свет погашен. Ничего не поделаешь, я ведь в гостях. (Может, поэтому я так редко хожу в гости? Очень может быть.)

Еду после очередного экзамена домой и горько плачу: нужно готовиться к экзаменам, а сейчас погасят свет, и не смогу готовиться. Их ребенок провалился в институт, а я продолжаю сдавать, и эти люди, у которых я жила, подозревали, что мои родители дали кому-то взятку. Девочка без знакомств, без протекции, без денег — как это она могла поступить, да еще в театральный? Я еду в автобусе, горько плачу, и какая-то старушка говорит: «Что ж ты, девочка, так плачешь?» Я говорю: «Да так вот... Надо заниматься, а заниматься-то и негде...» Она на меня посмотрела и покачала головой: «Я тебе говорю — у тебя все будет хорошо. Запомни!»

И действительно ведь обошлось. Сочинение я написала на «пять», историю сдала на «четверку». А дальше — коллоквиум, собеседование. Проверка общего развития. Я поняла: вот тут-то и могила моя. В комиссии на коллоквиуме сидели будущий руководитель курса Иосиф Матвеевич Раппопорт, педагог Вера Константиновна Львова, проректор Мария Хрисанфовна Воловикова (жена В.З. Радомысленского, ректора Школы-студии МХАТ) и Борис Евгеньевич Захава, ректор Щукинского училища. Когда я увидела всех этих людей, этих корифеев, — описать невозможно, что со мной творилось.

Там был еще Борис Моисеевич Беленький, преподаватель эстетики и известный толкователь Торы — он читал о ней лекции вне института, от общества по распространению знаний. С его именем у меня связана другая история. Его жена работала когда-то в Еврейском театре. Когда с Михоэлсом случилась трагедия, она ушла из театра и после этого ни разу больше не вошла в это здание. То самое здание, где нынче помещается Театр на Малой Бронной. Помню, как я приглашала ее на премьеру — а она не могла войти в театр. Судьба, по видимому, этой встречей, намекала мне, чтобы я подспудно готовилась к ситуации, когда сама не смогу заходить в то место, с которым связаны трагические воспоминания...

Я уж не помню, куда к началу экзаменов подевалась баночка с «Метаморфозой» (по-моему, разбилась), зато помню, что к тому времени потеряла документы, деньги и все, что у меня было под другой рукой. Моя сестра Галя позвонила своему университетскому приятелю и попросила «понадзирать» за мной...

Я ходила между абитуриентами и думала: никуда не поступлю, я никто-ничто и нет у меня ни роду актерского, ни племени. И время от времени где-нибудь в уголке плакала. Об этом откуда-то узнала (как потом стало ясно) проректор Мария Хрисанфовна Воловикова.

И вот я пошла на colloquium, где сидел весь синклит. Первые вопросы: «Кто ваш любимый поэт?.. Композитор?.. Художник?..» Конечно, я называла первые влетевшие в голову имена — к примеру: Пушкин, Чайковский, Шишкин — не больше и не меньше.

Потом был задан вопрос: почему, собственно, я выбрала именно это училище? Без всяких гарантий на то, что я в этом училище останусь... Я подумала, что надо бы что-то рассказать о Щукине, Вахтангове, о которых, впрочем, мало что знала... Но почему-то ответила: «Рита Арянова сказала мне, что это самый лучший театральный институт». Они как-то странно заулыбались...

Но когда Беленький у меня спросил: «А какие две политические партии существуют в Англии?» — я поняла, что мне крышка. Мне даже подсказывали — очень хотели, чтобы я произнесла хоть что-то. Они говорили: «тре-е-е-ед...» — и я продолжала: «тредюнио-нио-нистическая!» Меня, конечно, тут же поправляли. «А вторая партия? Ле-е-е-ей...» Я, скашивая глаза, что-то такое мямтила: «лейбо-бо-бористическая...» — и поняла, что провалилась окончательно, с партиями мне не справиться никогда. И, осознав свое отчаянное положение, открыла рот и начала орать так, что, по-моему, все перепугались — орала на букву а: «А-а-а-а-а-а-а-а-а-а-а-а-а-а-а-а-а!»

Конечно, мы это проходили по истории, но училась я, что называется, неровно. Маму вызывали в школу: «Девочка у вас очень способная, но абсолютно несистематически учится. Надеется на то, что свою пятерку или четверку как-нибудь получит. Но знания у нее поверхностные...» Я испытывала полное отвращение к точным наукам. И проявляла к ним порядочную тупость — совершенно не смыслила ни в физике, ни в геометрии, ни в химии. Мне потом лет десять или пятнадцать снилась химия, алгебра, что вот мне нужно отвечать, — а я нич-чего не понимаю в формулах! Хотя в аттестате у меня были две-три «четверки», а все остальные — «пятер-

ки». Даже по пению! (Как в том анекдоте: «Она еще и поет!»)

И вот, поняв, что мне крышка, растянула свое «а-а-а-а» до бесконечности, и остановить меня было невозможно: это провал и придется ехать домой.

Кое-как меня все же успокоили. Мария Хрисанфовна взяла меня за руку, привела в кабинет, посадила и говорит: «Значит так — ты сейчас поедешь домой... (Ну все, думаю, отправляют насильственным образом, да еще и посадят в кутузку, у меня нет паспорта. Что же она скажет еще?) ...лучше, если родители тебе снимут квартиру, чтобы ты не жила в общежитии...» (Тут у меня все перепуталось: а что такое общежитие, почему мне нельзя жить в общежитии, может, это что-нибудь хорошее, а меня лишают?.. Поднимаю глаза: зачем, почему?..) «Ты сейчас едешь домой, — продолжает Мария Хрисанфовна, — и сидишь там до начала занятий. А к первому сентября приезжаешь в Москву». Я говорю: «А как же... там еще впереди...» — ну, мол, этюды, и еще четвертый тур! Да, устроили четвертый тур, отсеивали и после общеобразовательных, после коллоквиума, — видимо, очень большой был конкурс. Но Воловикова сказала: «Мы сейчас выпишем тебе студенческий билет, и ты спокойно уедешь домой и покажешь его маме».

Вот тут я была счастлива до исступления! Что документов у меня нет и не известно, где их восстанавливать, — меня больше не волновало.

Итак, дали мне студенческий билет. «Опекун» помог мне снять квартиру, и мы пошли гулять в парк. В Парк культуры и отдыха имени Горького. Это было уже под вечер. Я разгонялась, с разбега влетала на самую высокую клумбу, кричала: «Меня при-

няли в институт!» — подпрыгивала и садилась в цветы. И вопила: «А-а-а-а-а-а-а-а-а!» Потом нашла другую высокую клумбу, разбегалась, плюхалась задом на землю и опять кричала: «А-а-а-а-а-а-а-а-а! Меня приняли в институт!» И знакомый сестры, взрослый человек, наблюдал со стороны, что я вытворяла. Подпрыгивала и усаживалась посреди клумбы, на самой верхушке. В Парке культуры и отдыха имени Горького.

Поехала домой. Мама очень огорчилась, что я поступила. Очень. Она считала, что я еще мала для самостоятельной жизни.

Но ничего поделать было нельзя, и первого сентября я появилась на занятиях. И начала учиться. Чему-нибудь и как-нибудь...

Наставление
моим четверем любимым дамам:

1. *Рассчитывайте не на смех публики, а на глубокое тихое внимание.*
2. *Говорите громче, чтобы не было реплики «Не слышно».*
3. *Начинайте вовремя, без задержки.*
4. *Выходите кланяться как только начнутся аплодисменты. Не убегайте за кулисы. Стойте достаточно долго на первом плане.*

НИ ПУХА, НИ ПЕРА!

А. Эфрос

«Три сестры». Такой, казалось бы, внешне спокойный, стилизованный спектакль. Декорации условные и, на мой взгляд, красивые. Конечно, кое-что в оформлении вполне могло возмутить начальство — например, дерево вверх ногами, с золотыми листьями.

Женщин художник одел «вызывающе». Я тогда еще не видела в театрах ансамбля в оформлении и в костюмах. Ну, у Любимова тоже был своеобразный ансамбль, бегали все в ватниках и тельняшках. Или все в шинелях и со штыками — «10 дней, которые потрясли мир»...

Я понимаю, что могло смутить наших критиков: а почему все женщины в зеленых тонах, да еще какие-то стилизованные, утрированные платья — у всех большие пышные рукава. Я слышала отзывы: «А что это у них за рукава, похожие на бюстгалтеры?» Не понимаю, правда, какое надо иметь воображение, чтобы усмотреть здесь эротику. «И почему они как русалки? Почему на первом плане стоит тахта?»

А что, тахта — запрещенный предмет? Или диван лучше? Широкая тахта, на ней удобно играть — и больше ничего. Все утилитарно. Что смущало, не понимаю.

Но — с высоты возраста комиссии во главе с Е. Фурцевой понять могу. Вместе с Фурцевой были актрисы из МХАТа: А. Тарасова и А. Степанова, — это те, кого помню. Они пришли, ушли — после этого спектакль прошел еще несколько раз... И с большим успехом. Возможно, успех был подогрет и скандалом — вот, мол, сняли режиссера, и это его первая постановка в другом театре. Возможно, многие

приходили, чтобы поддержать, или просто полюбопытствовать — что это за режиссер, которого снимают, переводят и все такое. Я была внутри спектакля, и не мне о нем судить.

Короче, спектакль закрыли. И вот как это было.

Уже выпущенный, идущий спектакль они просматривали без зрителей, в абсолютно пустом зале. Мы играли при гробовом молчании и недружелюбном отношении к нам — они все время о чем-то шептались, что было довольно противно. Они посмотрели, актеры ушли, и Фурцева что-то обсуждала с Эфросом в кабинете директора. С ней были министерские чиновники — одна Екатерина Алексеевна не могла обсуждать: наверно, боялась, что если будет одна, театр ее победит. Пришла со свитой. Гвардия чиновников — против театра.

Мы стояли под дверью кабинета директора М.П. Зайцева и подслушивали, что она там говорит на повышенных тонах. Мы слышали крики: «Это вы, Анатолий Васильевич, виноваты, что Тузенбах произносит иронично монолог о труде!»

А я помню, как на репетициях Анатолий Васильевич боролся слевой: «Лева, Лева, серьезней! Может, по форме легко, но — меньше иронии, меньше иронии! Лева, это очень серьезно! Почему, извини, Лева, ты по отношению к труду позволяешь себе иронию? Лева, возьми себя в руки, серьезнее, серьезнее. Я не могу с тобой согласиться и на эту тему иронизировать. Я даю полную свободу, но, ребятки, вы все-таки думайте, как играете, что говорите, о чем. А что мы такое, собственно, без труда?»

И вот я слышу, как Фурцева говорит: «Это вы виноваты, что Тузенбах произносит иронично монолог о труде». И Эфрос отвечает: «Да, Екатерина

Алексеевна. Это моя вина. Я виноват! Мы постараемся это исправить».

Он все брал на себя. И наши ошибки тоже.

Главные претензии были, конечно, идеологические: «очень пессимистический спектакль». Хотя что тут оптимистическое можно было сыграть, я не знаю...

Когда они вышли, мы, актеры, стояли на лестнице. Ну, на моем лице всегда написано все, что я думаю (и скрывать до сих пор не научилась). Фурцева, проходя мимо меня, сказала: «А вас, между прочим, хвалили!» И прошла по лестнице вниз. Круглый кричал ей вслед: «Ткачиха!»

Спектакль закрыли.

Последний спектакль, который нам разрешили, я играла словно в тумане. Начало было такое: я выскакивала на сцену, на миг, и сразу же возвращалась — для того чтобы собрать внимание зрителя, — и потом уже под музыку выходила с Тузенбахом. И вот, как только я на сцену выбежала — тут же спотыкаюсь и падаю прямо лицом в пол! Плашмя! Быстро подскакиваю, прибегаю за кулисы и говорю Круглому: «Левка, я упала, что делать?» Он говорит: «Иди играй!» Я говорю: «Играть?» — «Иди, играй дальше!» Ну, я и побежала...

Это был последний спектакль. Когда меня что-то эмоционально поражает, со мной бывает шок. И шок настолько глубокий, что я потом мало что помню. Рассказывали, что публика плакала, долго аплодировала, что перед спектаклем вышибли дверь (как и в Ленкоме часто бывало на «104 страницах») лезли в окна, прямо через примерки...

В Щукинском училище были замечательные педагоги. Например, русскую литературу и русский театр нам читал профессор Павел Иванович Новицкий — вальяжный аристократ, успевший посидеть и поседеть в сталинских лагерях. Симолин — седой, красивый, похожий на Виктора Некрасова. Он увлекательно преподавал историю изобразительных искусств. До сих пор помню, как он рассказывал про «Боярыню Морозову»: она на снях, рукава, как крылья у птицы, воронье на снегу... Я думала: закончу институт, вернусь и снова прослушаю его лекции. Но к тому времени случилась какая-то трагедия, и он покончил жизнь самоубийством.

Ада Владимировна БРИСКИНДОВА. (Хочется написать эту фамилию большими буквами.) Мало того, что она пыталась нас, неучей, научить французскому языку, — она нам еще придумывала всякие французские программы, как сейчас говорят — проекты. Чтобы мы на французском играли отрывки, пели... Она была творческим человеком и развивала не только наш французский язык, но и наш интеллект, наше мировоззрение.

Например, я на всю жизнь запомнила, как она говорила: «Девочки! Нельзя каждый день ходить в нарядном платье! Иначе, когда наступит праздник и вы наденете то же нарядное платье, которое вы носите каждый день, у вас не будет праздника!» И добавляла: «Нельзя же есть утку каждый день. Когда наступит Рождество, вам утка уже будет не в радость!» Или еще: «Женщина ценится не количеством ее поклонников, а тем, как долго они у нее

держатся». Вот какие Ада Владимировна премудрости знала! У нее в ходу было очень много афоризмов. Что-то в мозгах наших она поворачивала. Учила нас жить в коллективе — говорила, что у разных студентов разные возможности, и те, которые могут себе позволить больше, должны оглядываться вокруг и понимать, что кто-то другой не может себе этого позволить. Я в конце второго курса вышла замуж и была вполне благополучной студенткой, но, видимо, прислушивалась к Аде Владимировне. Когда я уже закончила, Ада Владимировна обо мне в институте рассказывала: «Девочки, берите пример с Яковлевой — у нее была возможность ходить в том, в чем хотела и чего ни у кого не было, но она весь институт проходила в белоснежной блузке и строгой синей юбке».

Вера Константиновна Львова, наш педагог по мастерству актера. Такое маленькое нервно-подвижное существо... Никогда не игравшая в театре больших ролей, она если бралась что-то делать — делала хорошо и на совесть. И студентов учила работать. Не позволяла никому что-либо делать кое-как. Если репетировался этюд, даже если это было упражнение на память физических действий — к примеру, «вышивание» без иголки и без нитки, — всегда придирчиво следила за тщательностью и достоверностью исполнения, готовила студента к тому, чтобы, выйдя на сцену, он не растерялся, чтобы всегда знал, что делать на сцене.

Она обращала наше внимание на все, вплоть до мелочей. Именно Вера Константиновна приучила меня к тому, что если я, например, играю девочку, то должна приходиться на репетицию на низких каб-

луках. Приучала нас к опрятности, не злоупотреблять косметикой. Она брала платок, проводила по щеке студентки и кричала: «Пойдите в туалет, умойтесь! Вам не надо краситься!»

Как-то раз она и меня повела. Мои пухлые щеки всегда были покрыты каким-то пушком. И, глядя на меня, Вера Константиновна однажды сказала: «Оля! Пойдите умойтесь!» Я говорю: «Зачем, Вера Константиновна? Я это уже делала. Утром». — «У вас на лице пудра!» Я говорю: «Ей-богу, я не пудрилась сегодня». — «Сейчас я вам покажу!» Хватает меня за руку, волочит в туалет, к зеркалу и своим белоснежным платком проводит по моей щеке — пудры нет! Она с изумлением на меня смотрит. А я говорю: «Вера Константиновна, я вас не обманывала, я сегодня не пудрилась». Она была очень смущена...

Вера Константиновна любила тянуть букву «и», вот так: «и-и-и-и-и-и-и-и!» Она говорила какому-нибудь студенту или студентке примерно так: «Энская! Уходи-и-и-ите из института, вы бездарны!» Это была расхожая фраза в институте.

Однажды, уже на четвертом курсе, на дипломном спектакле, когда что-то не ладилось в репетициях, она мне крикнула эту самую фразу, свой любимый клич: «Подавайте заявление, уходи-и-ите из института! Вы без-дар-ны!» Я ответила: «Лучше это обнаружить на четвертом курсе института, чем в конце жизни». Спрыгнула со сцены и ушла через весь зал. Студенты радовались, что кто-то ей ответил, а мне потом долгие годы было очень за себя стыдно. Я ведь и сама себе делала такие «оценки»... До сих пор простить себе этого не могу. Дерзкая была. Очень дерзкая.

На втором году работы в театре я заболела мо-

нонуклеозом и меня положили в больницу. Почему-то думали, что эта болезнь непременно влечет за собой летальный исход — в крови образуется очень большое количество лейкоцитов, что-то до тридцати тысяч при норме пять-шесть, кажется. А до этого от лейкемии умер замечательный артист Театра Вахтангова Греков. От схожей болезни, но с какой-то противоположной формулой крови. И когда уже после больницы я как-то пришла в институт, первой бросилась ко мне со слезами и объятиями не кто иной, как Вера Константиновна Львова.

В институте со мной постоянно что-то случилось. Например, я часто отказывалась от ролей. Может быть, боялась, что не выдержу экзамена, и у меня осталось ощущение, что я каждые полсеместра подавала заявление об отчислении.

Каждый раз после очередного показа второго, третьего или четвертого курса я видела, что старшекурсники играют замечательно, и думала: «Я так никогда не смогу» — и сразу на стол Воловиковой заявление: «Я ухожу из института». — «А почему ты уходишь?» — «Я сегодня смотрела отрывок, в «Воскресении» Ирина Бунина играла Катюшу — я так никогда не смогу! Нечего мне тут делать и занимать чужое место». Ну, меня уговаривали, объясняли, что, может, я еще сыграю что-нибудь лучше когда-нибудь в будущем...

Меня всегда поражали яркие индивидуальности. Ира Бунина в «Воскресении» действительно играла замечательно. У Ивана Бортника проявлялись совершенно особые способности. Потом, правда, они несколько поугасли — на протяжении жизни иногда с индивидуальностью нечто происходит и чело-

век что-то утрачивает. И чаще всего это случается с людьми чрезвычайно одаренными. Прав был Анатолий Васильевич, который постоянно внушал нам: надо очень серьезно относиться к своему организму и охранять его, как музыкальный инструмент, как скрипку в футляре. От чего-то надо себя ограждать, не все себе позволять — чтобы инструмент сохранился в чистоте.

Как мне казалось, училась я средне. Многие были старше меня, они больше разбирались в пьесах, находили интересные отрывки, а я оставалась на каком-то первозданном уровне. Конечно, я тоже выбирала для себя отрывки — из Тургенева, из Чехова. Но мне думалось, что я... крепкая троечница.

Однако, выйдя из института, я часто о себе слышала: «Но она же была самая способная!» Актеры Таганки из Щукинского училища (фамилии которых я сейчас не могу произносить) говорили: «Ты же была самая талантливая, мы с тобой показывались — тебя брали в театры с третьего курса, а нас с четвертого не брали».

С танцем у меня дела обстояли благополучно. Моим постоянным партнером был Андрей Мионов. Впоследствии он замечательно двигался, танцевал в театре, в кино. А в ту пору, когда мы были еще совсем юными, почти детьми, — что он вытворял в танце! Он умудрялся подпевать, хныкать, стонать, сопеть, кряхтеть... все, что можно зарифмовать, проделывал. А когда меня в вальсе надо было подбрасывать вверх, он подбрасывал и иногда не ловил! Я приземлялась на собственные ноги с грохотом, ругалась и говорила: «Все, я с ним больше не буду танцевать!»

Андрюша казался тогда обеспеченным мальчи-

ком. Слишком сытым. И только много позже я узнала, что родители воспитывали его очень сурово, в большой строгости. У меня, например, бывали свободные деньги, а вот Андрею давали рубль или там три рубля в день. На булочку... В общем, театральные родители, — они знали настоящую цену строгого, здорового воспитания.

В институте я была занята в трех дипломных спектаклях: в «Тени» по Е. Шварцу, в «Трехминутном разговоре» В. Левидовой и в «Доходном месте» А. Островского. Последний не был завершен. Еще я участвовала в какой-то чешской пьесе на курсе, который был на год старше.

Потом меня пригласили в Театр Вахтангова, на главную роль в идущий спектакль «Шестой этаж». Когда меня вводили, на репетициях происходили иногда смешные вещи. По ходу пьесы мне надо было целоваться с Лановым, он играл Жонваля. Поскольку в театре все делается условно, он ко мне наклонялся и *как бы* целовал. Но я не понимала — произошел поцелуй или нет? Как отыгрывать это? И поскольку никто ни к кому не прикасался, я играла дальше так, как будто ничего не было. И Дина Андреевна Андреева, сорежиссер спектакля, кричала: «Ну Оля, ну как это так, ну что же вы! Вас что, никогда в жизни не целовали?» Актеры, которые знали про меня больше, чем режиссер, хохотали — ведь я уже более двух лет была замужем. Но любовная сцена не шла, и Андреева опять кричала: «Оля, ну что это такое, вы когда-нибудь влюблялись или не влюблялись в жизни?» Опять хохот — а она ничего не понимала: почему все смеются?

И еще была у нее третья любимая фраза. Что-то

надо было сыграть азартно, я, видимо, не добирала до кондиции, и она кричала: «Оля, ну когда-нибудь на футбольном матче вы были или не были?» Я говорила: «Нет, Дина Андреевна, я на футболе не была ни-ког-да!» — и тут уже все просто заходились от смеха...

«Обольстителя Колобашкина», несмотря ни на что, мы репетировали весело. Пьеса Радзинского казалась странной. Собственно, это своеобразный парафраз к гоголевской «Женитьбе». В застоявшуюся жизнь вторгаются какие-то «дрожжи», которые не дают обывателю существовать спокойно. Эти «дрожжи» весьма условны — нечто с разумом или без, но дрожжи есть дрожжи, они булькают, поднимают и увлекают куда-то. Хорошо, если эти дрожжи с умом, но иной раз, как в «Женитьбе», — дрожжи-то дрожжи, но к чему они приводят, тоже известно: дело кипит, пар выпускается, человек активно действует, но в конце концов Кочкарев сам говорит: «И мне это надо?»

И в «Колобашкине», по сути, то же самое: действительно «дрожжи» — это, конечно, хорошо, но, опять-таки, если они исполнены какого-то смысла. Про самого Колобашкина этого не скажешь, у него ум с каким-то пародийно-мефистофельским оттенком.

Гафт играл эту роль очень точно. Моим партнером был Леня Каневский — его героя все время и будоражил Колобашкин, толкал на всяческие действия. «Дрожжи» взбудоражили обывательское болото, побуждая героя куда-то двигаться. А я играла

лаборантку, которая оказалась между этими двумя персонажами. Помню, специально рвала чулки, чтобы выглядеть этакой халдой — на новых чулках делала дырки. И все время ходила вдоль задника и завывала: «Во-вик! Во-вик!»

Спектакль был подчеркнута иронический: не всякие «дрожжи» хороши. Колобашкин воплощал тот самый пар, который люди так любят разводить на пустом месте. Любят создавать суету, нагонять ажиотаж, панику — из ничего. Действие во имя действия.

«Обольститель Колобашкин» был очень быстро запрещен. Закрыли «Колобашкина» в те же дни, что и «Три сестры». Может, с разницей в неделю. Ситуация сложилась грозовая.

Мы тогда, помню, собирали подписи под письмом к «начальству» — чтобы вразумить его, так сказать: пора, мол, остановиться. Письмо в числе других подписали Рихтер и Дорлиак. Как обычно. И тогда же мы с Анатолием Васильевичем, с Эддисом и его женой поехали к Шостаковичу в Ленинград и оттуда за город, в Комарово. Тряслись в электричке и всю дорогу жутко почему-то смеялись. Обстоятельства были не очень веселые, а мы веселились. То ли истерика, то ли просто молодость.

Приехав, подошли к домику — очень скромный домик, дощатый, одноэтажный. Старенький коттеджик. Мы вошли в калитку, нашли дверь, постучали. Дверь открыл Дмитрий Дмитриевич — в сереньком пуловере, в клетчатой рубашке. Я удивилась: выходит гений — не оттуда, откуда бы ему положено выходить, а из какого-то сараюшки. Одет... как интеллигентный человек в изгнании. Сутулый, чуть-чуть сгорбленный, маленький седой человек с измученным лицом.

Анатолий Васильевич зашел с ним в дом, а мы ждали во дворе. Шостакович подписал наше письмо. Как, впрочем, подписывал все достойные письма.

Этот маленький великий человек со следами пережитого на лице вызвал во мне какое-то щемящее чувство. А недавно, когда я была на Новодевичьем кладбище, меня поразило надгробие на его могиле: темно-красная доска с полустершимися бронзовыми буквами: *Д.Д. Шостакович*. Дата рождения и смерти, внизу — несколько нотных знаков. Всё. Не громадная доска, нет, — небольшая, низенькая скромная дощечка. Я задохнулась от мысли, что передо мной могила гения. И приняла как должное то, что вкус и материальные возможности родственников оказались адекватными этой личности. Скромное, достойное надгробие. Несоответствие величия гения и скромности надгробия производит сильное впечатление...

На гастролях в Киеве пришел в театр А. Корнейчук и предложил свою пьесу. Поначалу это меня очень смутило, но если бы мои мозги теперешние да в то время, я бы сразу поняла, что ничего Анатолий Васильевич не станет делать в угоду власти.

«Платон Кречет» был поставлен с Николаем Волковым в главной роли. Эфрос сместил акценты. Все негодяи оказались негодяями даже в большей степени, чем это предполагалось по пьесе, для этого режиссер нашел точные выразительные приспособления. А герой Волкова — хирург Платон Кречет — остался творцом. Эта тема всегда доминировала в спектаклях Анатолия Васильевича: творец, поверженный или погибающий — как в «Директоре театра» или как в булгаковском «Мольере», — он всегда

побеждает окружение своей правотой, высотой духа. Вот такое преломление. До сих пор в ушах звучит, как Пелевин¹ с какой-то эфросовской интонацией произносил финальные фразы Мольера: «А куда, собственно, бежать? Язык чужой... Ветер с моря... И вообще, дело не в Англии, а в том, что...» Постоянная тема Анатолия Васильевича: художник и его трагическое соприкосновение с действительностью.

Так что «Платон Кречет» — безусловная творческая победа Эфроса. И если угодно, идеологическая — потому что и в этом спектакле он ни в чем не уступил официозу. Хотя находились люди из так называемой «московской театральной элиты» (меня всегда очень смешит это словосочетание: «московская театральная элита»), которые его осуждали за то, что он поставил Корнейчука. Сам спектакль их словно не интересовал, а вот если Корнейчук — это уже значит «подыгрывать власти»...

...«О если б навеки так было...» Хорошая пьеса Арбузова — «Счатливые дни несчастливового человека». Два характера. Две жизни, перемолотые временем. Действие начиналось еще в 30-е годы XX века. Герой совершает предательство по отношению к самому себе — он закрыт, замкнут для мира, у него комплексы. Моя героиня, напротив, открыта для общения, для доброты, для людей. Открытый мир — и закрытый мир. Результат, правда, один и тот же...

Декорация — яркая, веселая, солнечная, все в белых одеждах. Но обстоятельства убивают радость. Как эпитафия звучал голос Шаляпина: «О если б навеки так было...»

¹ Актер Театра Ленком.

Начало жизни, молодость героя. Детство, юность. Все пока хорошо: жива мать, жив отец, никаких предательств, никаких «посадок».

Герой — Крестовников — всю жизнь несет свой крест — и крест этот из детства, из юности: он погрешил против совести, против себя — замкнулся, и мир закрылся.

До сих пор ощущаю я дыхание, слышу звучание спектакля — звенящее, пронзительно-ностальгическое. Все эти социальные мотивы, психологические сложности, обстоятельства вокруг — они как-то пропадают, уходят на второй план, и остается одна щемящая нота: «О если б навеки так было...»

Этот спектакль тоже закрыли. Пришла комиссия, сказали: намеки на репрессии 1937 года, не то оформление — вот вы это почистите, поменяйте декорации...

Поменяли декорации на черный бархат. Но спектакль опять закрыли, сняли с репертуара.

И все-таки каким-то образом его удалось сохранить — что-то «дорабатывали», много раз показывали. Прошло, может, полгода, и наконец его разрешили.

Но и после всех поправок осталось главное — эта щемящая нота «О если б навеки так было...»

* * *

Как я уже говорила, в институте мне казалось, что я не из самых способных. Были трудности в репетициях. Может быть, это связано с самолюбием, с характером. Я, например, не любила, когда мне делали замечания при всех.

Захава и Иосиф Матвеевич Раппопорт говорили

мне: «Оля, вы на сцене такая застенчивая, вы будто стесняетесь играть. Ну здесь есть мы, педагоги, и мы будем направлять вас, оберегать. А что вы будете делать в театре? Там конкуренция, в театре много актрис, и они более бойкие, более уверенные. Что вы в театре будете делать?» Я говорила: «Ой, не знаю, может, я и не буду в театре».

Характер у меня не был легким. Не знаю, как ко мне относились однокурсники, но я очень часто дерзила, если мне что-нибудь не нравилось. В институте, случалось, воровали, и если кого-то изобличали, и я точно знала — кто, я не очень-то церемонилась. Правда, когда однажды сама увидела, что при мне из моей сумки что-то вытаскивали, мне стало до того стыдно, что я быстро выбежала из аудитории, как будто сама это сделала — залезла в чужую сумку и что-то там искала. Конечно, ничего обнародовать в таком случае я не могла и промолчала. Только мне было очень долго стыдно, я не могла встречаться с этим человеком глазами. Но если уже поймали, доказали, что вот этот студент или эта студентка чего-то украли у другой студентки — это не то, что я сама его заподозрила, — тогда я говорила: «Она воровка, я с ней не буду репетировать». И все бежали жаловаться к Захаве или к Марии Хрисанфовне Воловиковой. Они отвечали: «Ну раз она сказала, значит, она не будет репетировать!» Мол, оставьте ее в покое. Или: «А вот Оля обозвала меня так-то и так-то!» Борис Евгеньевич лукаво смотрел на жалобщицу и говорил: «Раз она так сказала, значит, это так и есть».

Очевидно, меня очень баловали в институте. Даже педагог по вокалу Рузанна Артуровна относилась ко мне терпимо. Хотя я совершенно не могла петь.

Я всегда очень хотела петь, но не умела. Чего-то не хватало. То ли голос сорвала в детстве, при подвывании, то ли со связками не в порядке. Слух, кажется, есть, — но музыкальный ли он?..

В институте надо было сдавать экзамен или зачет по вокалу. Как и в танце, я оказывалась в паре с Андреем Мироновым. Так нас видели: в танце — с ним, французский отрывок — с ним, дипломные спектакли — с ним. (И с Колей Волковым — мой театральный «пожизненный» партнер.)

И вот зачет по вокалу. Мы разучивали какую-то оперетку — что еще мы могли петь... И в этой оперетке мы пели в паре. Но Андрей пел хорошо, он с голосом и слухом. А я, без голоса, могла только подыгрывать, как танцующая партнерша. Ну, конечно, звуки какие-то издавала... В экзаменационной комиссии сидела, как председатель, Мария Хрисанфовна Воловикова (проректор по учебной части), которая меня почему-то любила во всех проявлениях. Как, впрочем, и Борис Евгеньевич Захава.

Уж не знаю, что я вытворяла в оперетке, как «подпевала»... Но потом весь курс рассказывал, покатываясь со смеху, что, когда мы появились перед комиссией и я открыла рот, Мария Хрисанфовна всплеснула руками и громко сказала: «Ой, Олечка поет!» И, видно, она так громко это повторяла, что моего пенья, собственно, и не было слышно, слава Богу.

Потом меня еще долго изводили: «Олечка поет!» И даже показывали в капустнике, как Мария Хрисанфовна говорила с восторгом: «Олечка поет!» — и все умирали со смеху, потому что «Олечка» никоим образом петь не могла.

Что касается всяких партийных дисциплин —

диамат, истмат, политэкономия, история КПСС, — все это у меня совершенно никак, ну никак не входило в мозг. И так и не вошло, слава Богу, и я мимо этой стороны жизни как-то так и проскользнула без особых для себя потерь.

Да, тут «Олечка» была ни в зуб ногой, но сдавать все же приходилось. Во время сессии появлялась сестра, которая к тому времени уже закончила университет, и говорила: «Ну так! Давай учить политэкономия». «Давай, — соглашалась я. — Но давай, Галя, так: ты читай, а я полежу». — «Хорошо, только слушай внимательно». Галя начинала читать вслух. Я просила: «Галь, ты знаешь, я лучше запоминаю, когда закрываю глаза. Ты читай, а я закрою глаза и буду внимательно слушать». На второй минуте я засыпала, она меня постукивала книгой по моей голове и говорила: «Я уже все сдала, что мне положено в жизни, а ты когда собираешься?» Я просыпалась... Но, как я ни напрягала внимание, все это до меня не доходило.

Ну не могла я, к примеру, понять, чем отличается «товар» от «вещи». Вещь и товар. Когда меня на экзамене спрашивали: «Книга — это вещь или товар?» — (а я и до сих пор не знаю) — я говорила: «Это — товар. Потому что ее уже купили». — «А вот дверь — вещь или товар?» Я говорила: «Это, по-моему, вещь». И, конечно, всегда попадала пальцем в небо!

Под столом я незаметно открывала книжку, которую доставала из карманов широкой юбки, — вот такую толстенную «Политэкономия» — и пыталась под партой в последнюю секунду разобраться: вещь все-таки или товар? Но, даже пялясь в книгу, не понимала. «Все, идите, Яковлева! Тройка». Я поднимала на экзаменатора удивленные глаза...

Но в комиссии обычно сидела Мария Хрисанфовна Воловикова. Она говорила: «Как тройка?! Борис Моисеевич, вы же видите, что она измучена. Ну, наверное, она забыла, вы же видите, девочка совершенно не спала. (А у меня всегда были круги под глазами.) Ну давайте ей четверку поставим». А Борис Моисеевич говорил: «Да она вообще все время по книжке сдает!» — «Борис Моисеевич, ну это у нее такая манера! Вы же знаете Олечку!» Уж не помню, что мне в итоге ставили. Но проходить еще раз после института эти науки вовсе не хотелось.

Хотя однажды, когда я работала на Малой Бронной, меня направили в Институт марксизма-ленинизма. «На повышение квалификации». По-видимому, это были происки нашего пьющего парторга. Мне жутко хотелось туда пойти — я думала, там будет чем развлечься. Но меня не пустили, так как я была постоянно занята в репетициях и спектаклях. Так и не посетила, к своему неудовольствию, ни одного занятия. А порицание мне вынести тоже нельзя было — я ведь не член партии!

Однокурсники любили приходить ко мне готовиться к экзаменам. Они говорили: «Кто у нас на курсе не пьет и не курит? Яковлева. Значит, так: покупаем сигареты и вино и идем готовиться к ней — нам больше достанется».

Помню, пришла я на госэкзамен. В одном кармане — семечки, в другом — толстая книжка. И вольно разгуливаю себе по коридорам. Не знаю, на что я надеялась, вяло так гуляла. Ночью, конечно, хорошо поспала. Встречаю Андрюшу Миронова и говорю: «Андрюша, а ты мне шпаргалку пришлешь?» Он говорит: «Ты что?» — «В каком смысле — я что?» — «Ты вообще понимаешь, куда ты пришла?» — «А куда

я пришла, Андрюша?» — «Ты пришла на госэкзамен! Тебе могут не дать диплом!» Я говорю: «Ты что, серьезно? Могут не дать диплом? Как, вот так и не дадут?» Он говорит: «Да ты что, с ума сошла? Ты понимаешь — это госэкзамен! Гос! Ты понимаешь, что это такое?!» Я говорю: «Нет, серьезно не дадут диплом? Это ужасно! А ты мне шпаргалку пришлешь, если я совсем ничего знать не буду?» А он свое: «Ты что? Да ты что?!» — и куда-то умчался.

Конечно, вошла я на госэкзамен трясущаяся, понимая, что никто мне никакой шпаргалки не пришлет. Сколько я ни посылала сигналы о спасении — никто ничего. И своим испытанным способом, как делала всегда, я вытащила книжку, разложила на коленях — и так вот сдала тот госэкзамен. Свою тройку-четверку я-таки получила.

Была на курсе и иная жизнь, которая, впрочем, прошла мимо меня. Что-то до меня доходило, но уже позже, спустя много лет после окончания института. Вечеринки с купаниями в ванной, с шампанским, с танцами на столе... что-то этакое. Существовала компания «золотой молодежи» — там был сын С. Смирнова, сын Е. Габриловича, по-моему, сын П. Нилина. Еще режиссеры-киношники с параллельного курса, которые приглашали наших девушек с четвертого курса на свои вечеринки. Не знаю, ходили ли девушки на эти вечеринки. Но некоторые из наших студенток вышли замуж за кинорежиссеров.

И меня приглашали. Я, естественно, отказывалась, не нравились они мне — какая-то их, не знаю, не столько свобода, сколько «отвязанность». Видимо, многое было дано им уже тем, что родители работали в искусстве. Отказы мои вызывали

у некоторых смешные угрозы: на «Мосфильме», мол, тебе никогда не сниматься, потому что мой папа там главный сценарист. Я подходила к такому и тихо говорила: «Я твоего папу, твой “Мосфильм” и ваши съемки имела в большом виду там-то и там-то». И многие, видимо, запоминали, что я им отвечала, и сохранили негативную реакцию на мою персону.

Время от времени приходится читать статьи, в которых авторы сочиняют что-то про мою жизнь, не зная меня, не встречая, видя меня только на сцене. Пишут какие-то глупости — и сами же признаются, что они все это сочинили. Зачем же ты сочинения пишешь? Напиши что-нибудь реальное. Или это их фантазия так играет — с молодости и до нашего времени? Большой им привет из моей молодости.

На выпускном вечере большая часть мужского населения курса сделала мне предложение руки и сердца, уж не знаю, почему на них это нашло тогда. То, что я уже два года замужем, они в расчет не принимали. Я говорила: «Ну как это — предложение? Коля, ты с ума сошел? Я ведь замужем!» А они отмахивались — да чего там, мол! А что такого? Что такого-то? Ну была — так не будешь! За меня выйдешь. Причем никто на протяжении жизни не отказался от того, что когда-то на выпускном вечере сделал мне предложение...

* * *

Интересно — вот, казалось бы, не без участия актеров МХАТа снимают спектакль. У многих актеров надолго сохранялась злая память. Но Анатолий Ва-

сильевич в этом смысле был редким человеком. Он как-будто не помнил, кто закрыл его спектакли.

Когда Анатолий Васильевич позже начал на телевидении репетировать со Степановой «Милый лжец», мы удивлялись. Я помню, Дуров бухтел, я бухтела: «А-а-а-а, Степанова, та самая... “Три сестры”...»

А он не понимал: «Ну и что такого? — говорил он. — Почему это вы считаете, что я не должен с ней работать?» Он смотрел на это иначе, глубже. Он понимал, что Степанова не так уж и виновата. Что такое Степанова? Такая же жертва режима. И все это как бы условия игры. Идеология — идеологией, а искусство — это искусство.

Анатолий Васильевич всегда был к людям заведомо доброжелательным. И во мне он это воспитал, так что я со временем научилась не быть максималисткой: ну, мол, если Анатолий Васильевич относится так, то чего уж мне, собственно... Однажды в Сочи, в санатории, я встретила со Степановой — она оказалась милейшей женщиной! Очень мило со мной общалась. Помню, мы с ней и с ее пожилой подругой вместе ходили за пивом. С бидончиком.

Анатолий Васильевич учил нас пониманию, что не только мы в таких условиях находимся — все. Пытался и нам привить свой широкий взгляд на мир. Он часто говорил, что мы хороши в эмоциональном плане, но нам иногда не хватает в спектаклях мышления — более масштабного. Сам он в любой ситуации, дисгармоничной и противоречивой, умудрялся брать в расчет все аспекты. Из всякой «идеологической кутерьмы» он неуклонно выбирался в область творчества. Потому что если художник заикнется на этой побочной суете, то ему конец. Он, видимо, это очень хорошо понимал.

Вообще, у меня осталось ощущение, что Анатолий Васильевич не делал великой драмы из всяких идеологических запретов. Мне казалось, это не самая главная тема его жизни. Бывали, конечно, сломы, и они сказывались — в дурном настроении, в какой-то вялости. Может, это была брезгливость, отвращение — нас иногда посещает такое состояние, когда все вдруг ненавистно... Но глубокой трагедии по этому поводу я в нем не ощущала. Во всяком случае, внешне он этого не проявлял.

Может быть, ему это удавалось потому, что он всегда был занят следующей работой. После всех идеологических официальных «катаклизмов», когда закрывали спектакли — снимали, запрещали, «поправляли», — он тут же погружался в новую работу.

Я вспоминаю этот период — несмотря ни на что, мы жили боевито и весело. Только подумать — запретили три спектакля подряд. Но все мы тогда были молоды, и ему удавалось сохранять в нас, так сказать, бодрый дух и спокойствие разума. И тон задавал Анатолий Васильевич. Он умел сохранять при нас мудрость и спокойствие, при любых условиях подниматься над всей этой политической кашей.

Постоянно ему приходилось что-то переделывать, но, продираясь сквозь эту эмоционально враждебную обстановку, продираясь мучительно, он отбрасывал все лишнее, отметал все идеологические дрызги и возвращался к работе, к творчеству. И в «Трех сестрах», и в других случаях, он выискивал замечания, которые могли быть и по делу. Например, в отношении монолога Тузенбаха.

В его сдержанности — по отношению к «идеологическим дрызгам» — проявлялось, видимо, и его бережное отношение к артистам. Он старался по-

меньше рассказывать всяких подробностей о том, что происходит вокруг. Понимал, что если я узнаю о чем-то скверном поступке, это не пройдет для меня бесследно. Он как бы сохранял мой актерский аппарат в чистоте, оберегал от ненужного, лишнего. Очень многое я узнала уже потом, когда его не стало...

Конечно, не всем он с нами мог поделиться и не спешил демонстрировать, что его это угнетает, расстраивает. Он от нас скрывал то, что творилось у него внутри. Он долгое время был лишен возможности спокойно работать — гнет от этого должен был накапливаться и выливаться в болезни, инфаркты... Но при нас он держался мудро, спокойно — и упорно переводил все проблемы в творчество. Может, только поэтому мы и выстояли на Малой Бронной сначала, когда было такое давление, — ведь его не оставили в покое и после «ухода» из Ленкома. Видимо, если машина запущена и что-то «взято на контроль», это надо додавить! До конца!

Позже то же самое происходило со спектаклем «Ромео и Джульетта», — попросту не давали работать. Но у него была такая позиция: да, это так, это неизбежные признаки системы, *они* — должны это делать. А *мы* — должны обходить их и заниматься своим делом.

В «Ромео и Джульетте», среди массы прочих глупостей, потребовали от нас, чтобы Ромео не убивал Париса ломом — это жестокость. Как будто смерть — это не жестокость, а вот чем убивают — жестокость. Убили — претензии к Шекспиру, а вот чем убили, как сценическое приспособление — это их волнует. «Некрасиво!» Разве смерть может быть красивой?

Не по сути были «замечания», и Анатолий Васи-

льевич, конечно, понимал, что это казуистика. В художественных приемах он был несравненно богаче любого критика, не говоря уж о чиновниках. И о вынужденных переделках в спектакле говорил нам: «Что вы так насупились, артисты? Ну запретили... Да это пустяки! Мы придумаем еще лучше! Бойтесь отдать то, что вы себе уже присвоили, к чему привыкли? Ерунда, не расстраивайтесь! Я еще придумаю, я вам обещаю — придумаю еще лучше. Ну переделаем что-то, но по сути ничего не изменится. Они придрались к этому, а мы обязательно придумаем что-нибудь не менее художественное». Он постоянно был готов к конкретной работе. Высокий профессионал.

Сейчас все занимаются всем, во всем процветает дилетантизм. Киногруппа приезжает — оператор не может снимать, дикторы делают чудовищные ошибки, говорят так, будто они только что поели и дожевывают перед камерой. Есть же этика профессии! Всеобщий непрофессионализм, время дилетантов...

Почему власти никогда не любили Эфроса? Даже не потому, что он не был ни «правым», ни «левым», был ничей — сам по себе, а потому, что он был профессионалом! А это всегда опасно.

Поэтому он и не спорил. Конечно, он переживал, было жалко — но он был широкий художник, он не трясся над мелочами. Он знал: если концепция выстроена, никакими поправками ее уже не изменить!

Вспоминаю разговор со Стрелером в Италии, уже без Анатолия Васильевича. Зашел разговор о Любимове, который ставил условия правительству — верните то, оставьте так, как было в спектакле, тогда, мол, я вернусь в страну. Стрелер говорил: «Во-первых, ни одна личность никогда не ставит

государству ульгиматумов, и ни одно государство, даже самое крошечное, никогда на уступки не пойдут. А потом — он же художник! Художник должен быть шире. Не нравятся им тельняшки в «Борисе Годунове», запретили, — ну так отдай и изобрази что-то новое! Они против одного приема — а у тебя их должно быть сто! Ты же художник!»

Стрелер так говорил, а Эфрос так поступал.

Я думаю, у Анатолия Васильевича эти процессы вообще проходили как-то по-другому, нежели у Любимова. Мне иногда приходила в голову мысль: если бы Любимову тогда вдруг все разрешили, он бы сам придумал нечто такое, чтоб запретили. Там все время происходили какие-то сходки, вечно подключали какие-то «группы писателей», активистов, публику, общественность...

* * *

Олечка! Привет!

Жду не дождусь, когда Вы уж будете тут и продолжать репетиции.

Я с Димкой и еще художница по костюмам проворачиваем уйму дел. Макет уже готов, и, как Вы приедете, покажем его. Есть всякие мысли по поводу Натальи Петровны.¹

Часто думаю о Вас с нежностью, на какую только способен.

Жду репетиций и «Отелло». Без всего этого — в театре пусто.

Обнимаю Вас. Будьте здоровы!

Ан. Вас.

¹ Имеется в виду спектакль «Месяц в деревне».

В конце концов спектакль «Ромео и Джульетта» вышел, и актеры опять «присвоили» себе новые краски, и, в общем, все были довольны. Но какие-то сомнения у критиков возникали по поводу Грачева. Это меня, признаться, удивляло — на мой взгляд, Толя очень хорошо играл. Он очень нежный Ромео. Он был уже известным актером, много сыграл в спектаклях Театра на Малой Бронной, но какое-то время оставался не слишком занятым — играл в «Счастливых днях» и в «Трех сестрах», но небольшие роли. А тут — большая роль, и он работал в ней тонко и точно.

Грачева обвиняли в том, что у него были жесты Анатолия Васильевича. Я не замечала — он всегда играл с такими растопыренными руками, и я не думаю, что это жест Анатолия Васильевича. Но почему-то такие претензии Грачеву предъявляли.

По замыслу Анатолия Васильевича, Ромео должен быть таким... Гагариным, он считал, что назначение на эту роль Грачева не вызовет сомнений. Он мне сказал как-то: «Вот Толю поругивают. А за что поругивают? Странно — ведь эксперимент-то был с вами, а не с Толей. Толя для меня был «верняк». А вот ваше назначение на роль Джульетты — это эксперимент. Я не был уверен, что вы справитесь с этой ролью».

Может, он так считал потому, что у меня были слишком современные манеры. Или просто решил на этот раз избавить меня от моих комплексов, о чем я уже рассказывала, — поставил анфас к зрителю и сказал: «Стойте строго! И смотрите в зал!» И мне пришлось стоять, мужественно пялиться в зал

и не прикусывать собственные волосы. У меня там был большой шиньон, сзади под шапочкой, — его не покусает.

Вспоминается один смешной эпизод. В конце спектакля, когда Джульетта выпивает снотворное и засыпает, Ромео, пробравшись в склеп, видит, что она «мертва». По мизансцене, прежде чем выпить яд, он приподнимает Джульетту с ложа. И так получилось, что мой шиньон свисал до пола. Наступив на него ногой, Толя пытался приподнять меня, а я в это время шепчу: «Уйди... с шиньона!» Поскольку не могла долго объяснять, сказала по-грубей. Но Толя, не расслышав, нагнулся и спросил нежно-нежно: «Что?» Повторять было неудобно, и я сказала уже помягче: «Уйди с шиньона!» Но поскольку рядом стоящие это слышали, все хохотали дружно... И когда нас с Ромео подняли на руки, два «трупа» на руках у партнеров тряслись от их и нашего смеха.

* * *

Вы, конечно, человек совершенно невероятный. Иногда думаешь: неужели она все это серьезно пишет или говорит?

Но потом понимаешь, что это все серьезно, только эта серьезность идет от какого-то необузданного бешеного темперамента, которым Вы сами не можете руководить.

«Они меня не знают!»

Но я-то Вас знаю.

Конечно, Вы существо не простое, но замечательное.

Именно — замечательное существо. Потому

что Вы не человек, а именно существо, полужверек. Очень замечательный полужеловек, полужверек.

Правда, постепенно Вы становитесь полным человеком, не в смысле толстым, а в смысле человеком. Но это Вас не портит, и чуть-чуть меньше зверька в Вас — совсем не меняет Вас в худшую сторону.

А вообще — без Вас очень скучно, пустой театр, пустые гримерные, пустая сцена. Спектакль, где не звучит Ваш голосок, — для меня не существует.

Вы еще умница. Правда, язычок у Вас опасный, и много приходится переживать из-за Вашего язычка, но все равно Вы умница и абсолютно чудесная.

Вы такая маленькая, но Вы способны заполнить собой все. Вы такой Муравьишко, который может заползти даже в ухо. И этот Муравьишко — очень симпатичный.

Все это я пишу так, чтобы прикрыть несерьезными словами очень серьезное мое отношение к Вам.

Я буду очень рад, когда снова пойдет дождь, и мы все опять соберемся, чтобы что-то еще сделать. И все опять будут поглядывать на часы и спрашивать глазами друг друга — а что это Яковлева опаздывает? И только один я буду сидеть невозмутимо, будто бы это так и должно быть, чтобы опаздывала.

А потом, вместо того чтобы прийти виноватой, Вы войдете с обвинительным видом, т.к. такси вздорожало или не расчистили от снега дорогу, или что-либо еще, в чем, конечно, виноват режиссер.

Впрочем, насмотревшись на Грецию, Вы увиди-

те, что в нашей репетиционной комнате очень хорошо, и Вам захочется начать работу.

И мы ее продолжим и будем работать и дружить до тех пор, пока станем совсем старенькими и молодые люди нам скажут — пошли вон, дураки!

Тогда, немного посопротивлявшись, мы скромненько отойдем. Но это еще будет не скоро.

А пока, моя милая и хорошая, будьте здоровы и хорошо, хорошо, хорошо погуляйте!

[Эфрос]

Начало репетиции. Это часто — проблема. Как начать, что за тормоза у актеров, почему бывает, что актер не может сразу начать репетировать?

Прежде всего — самолюбие. Рисунок роли, сцены придумывается, как правило, режиссером. Может быть, у каких-то режиссеров, которых я не знаю, придумывают совместно или даже актер сам придумывает. Не знаю...

Трудность актерская в том, что режиссерский показ, идею, надо как бы протащить через свой организм, все трансформировать для себя, предложенную мелодию перевести на собственный лад, приспособить к себе. Когда я записывала за Анатолием Васильевичем, то на полях уже писала свой текст. Я слышала, что он говорил, или даже не слышала слов, а улавливала какую-то мелодию. Эта мелодия «говорила», ее надо было быстро переложить на доступный тебе язык. Ведь если записать любую тебе не свойственную фразу, через несколько дней ты ее даже не расшифруешь. А когда

читаешь собственную запись — понятно, что требовалось.

Так вот, предлагается режиссером рисунок, и, чтобы его выполнить, актеру нужно смириться с мыслью, что он выполняет чужое задание. Особенно это трудно мужчинам. Хотя женщинам тоже трудно. Особенно самолюбивым женщинам — таким, как я.

Вообще, Анатолий Васильевич говорил: «Актёры — это женская часть человечества». Потому что у женщины нет комплекса по поводу того, что она должна подчиняться режиссеру. А у мужчин есть такой комплекс, естественно. Как же — у всех на глазах, публично, подчиниться другому мужчине, режиссеру, и сделать то, что тот от него требует.

Сейчас все уже привыкли к понятиям «хозяин», «патрон», «мэтр». Тебе приказано — выполни. Но актер — не клерк. Он творческий человек, поэтому должен подчиниться с удовольствием. (Как женщина.) Тогда это будет выглядеть красиво. Но даже я, актриса, женщина, часто противилась подчинению.

У Анатолия Васильевича была теория: у актера нужно сломать его наивное, *литературное* представление о произведении. И начинить его своим смыслом, своим содержанием. Анатолий Васильевич был убежден, что должен сделать из актера что-то неведомое для публики и для самого актера — поэтому он вышибал шаблонное представление о пьесе и сразу определял какой-то неожиданный ракурс, необычную точку зрения. И эту точку зрения он внедрял в актера сначала исподволь, потом — как сваю, тяжелой кувалдой, потом — чуть-чуть постукивая молоточком... Пока актер не забудет, что это «чужое», а он это «присвоил».

Анатолий Васильевич был талантливым педагогом и никогда не давил на актера впрямую. Ну какой интерес режиссеру, чтобы актер тупо все за ним повторял, если его режиссерское решение не пропускается через актерскую индивидуальность, через его нервную систему, через его сердце, — тогда это всего лишь формальное исполнение.

Анатолий Васильевич очень-очень долго развивал свою трактовку, свое решение вслух, постоянно как бы приглашая к совместному размышлению. Чтобы актер мог безболезненно, незаметно для себя присвоить режиссерскую точку зрения. Чтобы самолюбие его не страдало — чтобы ушло ощущение, будто это «не его» и он должен только повторять за режиссером.

И актеры, размышляя, подхватывали, впитывали его идеи и замыслы, что-то «присваивали» — и когда повторяли это второй, третий раз, то все, выдаваемое режиссером, уже становилось для них *своим*. После этого успокаивалось актерское самолюбие — «это не я придумал!» — и только тогда, освободившись от мысли о «навязанном», актер способен творить самостоятельно. Он только тогда и становится актером, когда действует, держа в уме задачу режиссера, но в полном согласии с собственным представлением, оставаясь свободным.

Очень трудно формулировать суть актерской профессии — получается какое-то умствование. Театр, как любое искусство, дело живое. Можно ли сформулировать живое?

Ясно одно: хороший режиссер стремится затронуть само существо актерское — тогда возможен художественный результат. Только когда актер свободен, интуиция выплывает из глубин, и актер пи-

тается ею, — только тогда, видимо, и начинается что-то похожее на совместный творческий процесс режиссера и актера.

Но лидер в театре может быть только один — режиссер. Многие актеры сегодня рвутся в режиссуру, но что-то не видно результата. Это совершенно иная профессия — с ней надо родиться. К сожалению, человек так устроен, что с возрастом теряет взгляд на себя со стороны, — и не видит, что взялся не за свое дело.

Так или иначе, актер оттягивает момент, когда он начнет выполнение чужого задания, когда он вступит в игру под названием Театр, но как бы следуя только чужим правилам игры, придуманным режиссером. Актеру неловко тут же повторить то, что режиссер показывает, выполнить то, что он просит, потому что тогда его участие кажется минимальным.

Часто Анатолий Васильевич говорил: «Высший актерский аристократизм — знать, что это придумал не ты, но с легкостью подхватить задачу, то есть игру в это задание, и красиво и простодушно выполнить». Но очень многие этого стесняются. А как же — самолюбие! Помимо самолюбия бывают, конечно, еще какие-нибудь препоны, которые мешают актеру начать репетицию, но все эти «препоны» — только для того, чтобы не репетировать, вернее, оттянуть начало.

Вот я почему-то вообразила себе, что совершенно не выношу, когда артист играет на инструменте не сам на сцене, а кто-то — за кулисами. Сейчас, правда, все актеры учатся. В «Гамлете» у П. Штайна, например, актеры на трубе, или там на саксофоне

учатся играть для одного спектакля. Но если бы мне дали в руки гитару без струн и сказали: «вот, играй», — мне, во-первых, было бы смешно, а во-вторых, я никогда не смогла бы настолько придуриваться. Ведь если уж придуриваться, то придуриваться очень искренне, а без струн — ну как придуришься, что они там есть. На память физических действий я вообще очень плохо работала, хотя в институте получала «пятерки» за этюды. Однажды, помню, даже цыплят выращивала, кормила их в клювики изо рта. Наш педагог И.М. Раппопорт, замечательно-наивный человек, очень смеялся...

Или, допустим, я не могу видеть на сцене искусственные цветы. Словом, я умела придумывать себе много-много отговорок.

К чему я все это? Очень трудно было начать эту книгу... И я вспомнила, как бывало трудно начать репетицию. Иногда необходимо помочь актеру. Не насиловать его природу, а понять и помочь. Важно, чтобы все «но», все сомнения, все внутренние преграды были сняты.

Вот репетиция «Ромео и Джульетты». Выстраивают репетиционный «балкон» — из ящиков... И на эти ящики — в которых возят костюмы на гастроль! — я должна взгромоздиться и оттуда говорить: «Ромео ты иль не Ромео?» Мне казалось это так глупо, смешно, будто я на котурнах, — никак не могла пересилить ощущение неправды. Вампука — и все тут. На этом возвышении я чувствовала себя сразу в каком-то идиотском положении и не могла произнести ни слова. После большой паузы, под общее раздражение я сползала с ящиков и тупо молчала, не зная, как объяснить мои внутренние препятствия. Все злились, вместе с Анатолием Ва-

сильевичем, — нужно репетировать, а я ничего не могу с собой поделаться. И так продолжалось вплоть до репетиций на сцене!

По-видимому, я не могла поверить в эти бутафорские обстоятельства. И еще мне казалось (как и в Харькове на стуле), что на высоком балконе я вся на виду, от кончиков пальцев до головы... Как же я на такой высоте, на виду, еще буду и врать что-нибудь? И вдруг я не смогу быть естественной? — ну никак не могла я взгромоздиться на эти ящики и начать монолог Джульетты, очень важный, когда она размышляет о Ромео, о его фамилии. «Монтеки ты... Что значит имя?.. Ведь роза пахнет розой...» — она оправдывает свое восхищение Ромео — «хоть розой назови ее, хоть нет...» — она уже прокладывает путь для своей любви к человеку из враждебной семьи. И, как ребенок, начинает искать оправдание их встрече. Подумаешь, ведь это всего лишь имя! А он — человек, и он не может быть враждебен мне только потому, что кланы ссорятся, и почему война должна длиться вечно... Любовь ищет себе покой, гармонию, хочет, чтобы был мир, все были добры. Свойство любви...

Но я отвлеклась. Одним словом, от этих проклятых ящиков я совершенно зажималась. И репетиции прекращались.

Что за преграды рождались внутри? Скажем так: неестественная конструкция — и я, что-то говорящая с нее в публику. Для меня в этом было неприемлимое противоречие.

Весь начальный репетиционный период — и за столом, и в комнате, в выгородке, — я «Балкон», по сути, не репетировала. Каждый раз, когда доходили до него, — скандал, и репетиция прекращалась

или приостанавливалась, и репетировалось что-то другое, другие сцены, — но эта не шла никак. Все уже знали: когда к ней подойдет, я опять упрусь. Если и взберусь на эту нагроможденную «возвышенность», заменяющую балкон, все равно опять скажу «я не буду», сойду, начнется скандал или что-нибудь такое, — но я не буду репетировать! И буду оправдываться какой-нибудь глупостью — «неудобно», чем угодно — только бы не репетировать! Я не хотела быть в дурацком положении — все казалось неестественным.

И это происходило, когда уже была объявлена дата выпуска спектакля!

Как же мы стронулись с места?

Анатолий Васильевич этот узел не развязал, а — разрубил.

После полугода репетиций, на которых мы обходили этот эпизод из-за моего сопротивления, из-за моих уловок — лишь бы не репетировать ненавистный «Балкон», — мы вышли на сцену. Уже костюмы шьются, актеры ходят на примерки, пришел художник, поставили декорации — на сцене появился балкон. Он состоял из двух частей: нижней и верхней. И я вышла на сцену в длинном платье. Но в ожидании «любимого» эпизода заранее напугалась: только бы не репетировать. Как не репетировать — не знаю, но только *не репетировать*. Ромео на сцене, я на сцене... Думаю: мне на этот второй этаж надо ползти!.. зачем?!.. опять эти муки... опять скандалом закончится...

И вдруг Анатолий Васильевич выходит на сцену и — не глядя на меня — говорит: «Значит так, Оля, — выйдете, первую часть вашего монолога, без Ромео, скажете на верхнем балконе — одно четве-

ростишие. Второе четверостишие — на нижнем балконе, третье — когда услышите голос Ромео. Убегите за кулисы и появитесь на втором этаже — устройте ему проверку: он или не он, тот ли, которого вы себе воображали. Когда он будет вам клясться, а вы ему, — выбегите на авансцену и без всякого балкона, из темноты, на корточках, скажите ему, что вы тоже ему доверяете. Убегите за кулисы, появитесь на верхнем этаже — на восьмом, кажется, четверостишии... Потом склонитесь к нему, протяните руки, попытайтесь пролезть через решетку, дотянуться до первого этажа... Услышите голос кормилицы, и опять убегите за кулисы, потом вернетесь со второго этажа и вернетесь на первый...»

Монолог Джульетты, который казался мне искусственным, ну, таким... «рромантическим», — Анатолий Васильевич его *разъял*. Раздробил. На составные части. Монолога как такового не стало и мне не надо было его «провозглашать» с высоты.

Он разделил «проклятый» монолог на части — физически и психологически. Он мне его *разъял* в мозгу. «Балкона» во мне больше не существовало! Он был — и его не было: он был растворен в маленьких задачах, на каждую строку. Собранные вместе, они составляли одну общую задачу на эту сцену.

А не стало «Балкона» — фактически не стало и преграды. Исчезла статичная ситуация, которая так меня смущала: внизу — Ромео, наверху — Джульетта. «Балкон» был *разъят* на составные части, и я его перестала замечать. Я металась с балкона на первый этаж, на второй, потом на авансцену, потом через решетку вниз, со второго этажа, я убегала, выбегала, раскачивалась, потом садилась, всакивала. Бог

знает что творила. Я оказалась свободной от традиционной сцены «балкона». Все стало легко, весело, подвижно — и никакой «вампуки».

Как он это умел — в пять минут убрать то, что составляло муку и препятствия в течение многих месяцев.

* * *

Милая актрисуля!

Прочитал Ваше письмо.

Потом перечитал. Смеялся. Только Вы можете писать такие письма. От темперамента даже прорывается бумага. Замечательное, замечательное письмо. Вижу Вас и все, что вокруг Вас.

А вокруг меня вот что: во-первых, экзамены. Это все невероятно. Я в это погружен вот уже сколько дней. Прихожу в 10 утра, ухожу из института в 10 вечера. Поступающих уйма, и самое неприятное, что почти всем приходится отказывать. Они плачут, звонят, пишут, даже приезжают на дачу. Не находишь слов, чтобы объяснить, отчего они не приняты. Актерский конкурс уже закончен. Приняли самых лучших, и еще от нашего добра осталось другим. Сидели Голубовский¹ и Гончаров², и кто не поместился к нам в список — пошли к ним, т.к. у них все было хуже.

Все это было мучительно, но, кажется, мы ни в ком не ошиблись. Мы сидели с Толей³ и до одурения переключивали листочки, чтобы не оши-

¹ Б. Голубовский, режиссер.

² А. Гончаров, режиссер.

³ А. Васильев, режиссер.

биться. Когда объявили — одни светились от счастья, другие — страдали. Разрешили брать не 10, а 15 человек, т.к. пришел ректор и увидел, как у нас бурно.

Потом он пришел на режиссерский экзамен и был удивлен, как все это мы бурно проводим. И тоже вместо 5 человек разрешил взять больше.

Завтра последний экзамен, а послезавтра я улетаю. Вы можете себе представить, в каком я живу напряжении. При этом я умудрялся заканчивать репетиции во МХАТе¹ и сдавать в издательство книгу.

Еще расскажу Вам, какой у меня был день рождения. Вдруг под проливным дождем приехали мои студенты. Они были мокрые насквозь. Мы дали им брюки, валенки, свитера. И весь вечер сидели вместе. Приехали Таня и Рита. Не хватало Димки с Инной и Вас. Эти ребята — студенты замечательные. Ни капли пошлости, какие-то светлые, добрые.

Кстати, о доброте, о которой Вы пишете мне, что трудно быть доброй, когда такой театр. Да, я это хорошо понимаю, и все же!.. Просто Вам будет легче. Не уступайте никому, но и не злитесь. В обиду, конечно, себя не давайте, но будьте снисходительнее, так как Вы все-таки Оля Яковлева!

Димка мне много рассказал про Вильнюс², и я все себе хорошо представляю.

Получил от Вас куклу и поставил ее удобно. Чтобы ей было удобно. Пяточки у куклы чистые. При случае подарю ее Вам обратно.

Обнимаю Вас.
Ваши Эф.

¹ Вероятно, речь идет о «Тартюфе».

² Театр на Малой Бронной в это время находился в Вильнюсе на гастролях.

Да, самолюбие — дело тонкое. И проявляется иногда в смешных мелочах. Особенно в нашем театральном общечитии.

Кажется, году в 1972 были мы на гастролях в Саратове, где в жуткую жару играли «Ромео и Джульетту» — у всех были бархатные костюмы, на подстежках, с трубочками, закрученными внизу, как у Рафаэля, по-моему. И все они — на вате или на поролоне. Некоторые актеры выдирали этот поролон — между сценами все выбегали во двор, что-нибудь отрывали, а потом бежали опять играть. У меня платье было легкое, и я как-то обходилась...

Местное Театральное общество предложило нам поехать отдохнуть, дня на два, на три, подышать на природе — пригласили на свою базу отдыха, которая располагалась на Волжской косе. Все, кто был свободен, конечно, поехали. В наше распоряжение предоставили палатки, лодки, даже печку — отдыхайте, мол, артисты, вволю.

Приехали, разместились. Утром, рано, пошли на рыбалку. Но Анатолий Васильевич быстро бросил это занятие — видимо, уже тогда начались сложности с давлением, он не мог переносить солнце. А я еще долго на солнцепеке ловила рыбу.

Потом начали варить уху. А как варить? Надо топить печь — где взять дрова? И к ухе нужна водка. Анатолий Васильевич взял моторную лодку и с кем-то из актеров поехал за водкой. Кто-то доставал дрова, кто-то помогал разжигать и топить печь. Но варила, в основном, я. Большое такое ведро было, я в него всего натолкала... Общие трапезы обычно ус-

траивались по моей инициативе — я с этим, в основном, и возилась.

Короче, накрыли стол. Стол был — длинный-длинный. Актеры уселись, человек десять, примерно. Всем по тарелке ухи, потом в эти же миски накладывали второе.

После обеда надо мыть посуду, но все «отвалились» в умные разговоры. Вижу, что посуду мыть никто и не собирается, а ее нужно вернуть чистой (кажется, брали напрокат). А еще ведра и все остальное. Никто не проявляется. Думаю — ну кто-нибудь будет помогать или нет? Ну, мужчины, конечно, сделали вид, что не имеют к этому отношения. Из женщин, свободных от спектакля, в тот день я была одна. И я поняла — все опять придется делать мне. От начала до конца. Я этой дискриминации не выдержала — фыркнула, бросила миски и ушла на берег. Села под иву и задумалась о бренности существования. Тихонько подошел Анатолий Васильевич, сел рядом и говорит, протяжно так: «Ну-у? И что вы хоти-ите? Ну-у? И что вы ло-обик свой наморщили? И что вы обижаетесь? Это же была ваша инициатива. Вы этого хотели, вы хотели всеобщего пиршества. Ну так и держитесь до самого конца! Да-а, надо доделывать все до конца». — «А-а! А чего они!.. Почему я?.. Почему вы за водкой, а им лень!..» Он так спокойно: «Не-ет, им не ле-ень, у них са-мо-лю-бие. Им кажется унижительным — делать что-то для режиссера. Им кажется, это унижает их достоинство, если они сами куда-то в другой поселок на моторной лодке, среди многих речушек и проток, поедут в магазин и привезут вино, а режиссер в это время будет сидеть на берегу. Они лучше останутся и подождут, а поедут только в том случае, если и

он с ними. Как бы поучаствуют, но так, чтобы не задето было самолюбие».

Так что самолюбие — это такая вот тонкая штука. Ох, грехи наши тяжкие...

* * *

Однажды по телевидению показывали олимпийцев, которые некогда славили отечество, — их, видимо, хотели поздравить с очередным днем Победы. Сидят пожилые, скромно одетые люди, некоторые с металлическими зубами. Поздравили. Вручили пакеты — банки с кофе, шпротами, сухая колбаса. Господи, какой стыд! Они же пожилые люди! Неужели нельзя поздравить и помочь им как-нибудь по-другому — может, им что-то другое нужно?!

Игорь тоже иногда с такими же «подарками» приходил. «Игорь, зачем? Тебе ведь из этого ничего нельзя. Зачем?!»

Или — звонок: «Приходите на стадион, надо надеть спортивный костюм и на ленте через плечо — все медали». — «Игорь, сделай милость, не ходи туда». Показывают крытый стадион, на трибуне какие-то профсоюзные лидеры, начальство — а мимо трибун шагают под музыку пожилые чемпионы. Увидела, как Игорь согнулся и голову опустил. Домой пришел расстроенный. «Ну что, дурень, сходил?»

Да, не смертельно для здоровья. Но смертельно для достоинства. А это уже никого не волнует. Я не жалуюсь, но я не любила, когда его унижали...

Когда ты в возрасте, работа предполагает строгий режим. Анатолий Васильевич заботился, чтобы я не задерживалась в театре, не занималась пустыми разговорами, после репетиции шла домой. Чтобы ничего того, что портит настроение, не влетало мне в ухо — сплетни и всякая шелуха из жизни театра.

Человек должен уметь ограждать себя от всего ненужного, от суетного, должен сохранять себя для чего-то главного. Чтобы мозги не забивались ерундой. Это предполагает определенный режим, не только физический, но и моральный — чтобы человек сохранял себя, чтоб сберегалась энергия, сохранялась ясность, творческий покой. Я об этом много думала...

Я стала уставать годам к сорока. Во-первых, большой репертуар, и репертуар серьезный. Я уже не могла много играть. Мне было интересно: я одна такая устаю или у других тоже такое бывает?.. Однажды встретила Андрея Миронова, спрашиваю: «Андрюша, ты как играешь в театре — очень много?» У него тоже был большой репертуар — и «Ревизор», и «Фигаро», еще что-то по Гоголю, — все центральные роли.

Он говорит: «Нет, что ты, я уже давно играю восемь, максимум десять спектаклей в месяц! Я уже не могу». То есть нас жизнь перемалывала где-то к сорока годам. Наблюдаю сейчас за молодыми — их жизнь прокручивает гораздо раньше. Вот и садятся на наркотики. А более пожилые актеры думают о допингах. Конечно, хорошо бы сохранить темперамент и бодрость на долгие годы, но «физика» все равно дает себя знать. Не случайно говорят — если

бы молодость знала, если бы старость могла. Не случайно.

Джюльетту я сыграла в 29 лет. И, как и с «Чайкой», меня одолевали сомнения: «Да как это можно играть? В двадцать девять — итальянку, девочку четырнадцати лет?! Нет, это нельзя, это катастрофа, этого не может быть!»

Ну потом как-то привыкла. Когда рядом такой человек, с таким чувством ответственности и в то же время с таким доверием, — это придает уверенности, перестаешь хоть на миг сомневаться в себе.

Но, помню, день этого спектакля был для меня каторжным. По-настоящему каторжным. Идти в театр — ноги какие-то не те, голова не та... Перед спектаклем, видимо, из-за так и неизжитого ученичества или в силу характера я ощущала очень большую тяжесть. Давила глыба ответственности: возлагается на меня задача, и я должна ее выполнить. А вдруг не справлюсь?

Например, если я забуду текст, я не могу идти вперед. Должна остановиться, понять, почему забыла, что до этого, что после этого, — а потом идти дальше. Другая ошиблась — и понеслась вперед, выпустила целый кусок. А для меня это ступор. Собственное несовершенство так поражает, что я должна тут же проанализировать ошибку, а потом уже продолжать.

Да, груз ответственности. Но кроме того, я еще сама себе придумывала дополнительные трудности: а что бы такое сегодня проверить? К тому времени я только-только становилась «осознанной» актрисой, уже играла не только своей, как это говорится, непосредственностью, а включала в работу мозги. Я уже могла управлять процессом. Давала себе

задание: «сегодня я кое-что изменю, попробую вот это» — и на спектакле выполняла. Как бы проводила над собой эксперименты. И еще продолжала на сцене, во время игры, анализировать — а выполнила ли я свое задание, и если не выполнила, то почему, что этому предшествовало и как я пойду дальше. В общем, устраивала себе настоящую психологическую мясорубку...

Как-то перед репетицией «Ромео и Джульетты» Анатолий Васильевич всем нам сказал, что мы слишком похожи на сытых и объевшихся. Что лица у нас какие-то не те — недостаточно изможденные и голодные. А у нас должны быть *художественные* лица. «Вот я видел в Венгрии, — сказал он, — актеров, которые репетировали «Ромео и Джульетту», — какие у них лица! Сосредоточенные, круги под глазами — измученные, прекрасные лица!» Не знаю, смеялись или плакали мы тогда по этому поводу. Скорее, горевали...

Не помню, как мы себя изводили, чтобы оказаться с такими же измученными лицами. Не знаю, насколько я была «измученная» после спектакля, но Анатолий Васильевич иногда говорил: «Вы просто похудели на глазах». Он сначала нас направлял к этой «измученности», а потом нас же и жалел: мол, что же вы, ребята, так «измучиваетесь»?!

Зато, когда я «сбрасывала» спектакль, настроение было хорошее! Валун сваливался с плеч — ты можешь какое-то время подышать бездумно, абсолютно свободно. И было столько сил и энергии, что казалось — теперь, после спектакля, можно сыграть еще парочку таких же, но с большей легкостью. Даже становилось безразлично отношение публики — сделала все, что могла, отдала все, что имела,

и теперь, что бы они ни говорили, все равно ничего возразить не смогу. Если б я что-то утаивала: вот я похуже сыграю — поздоровей буду, я смогла бы вступить в полемику, если им не понравилось. А поскольку нечего больше предложить, сил не осталось, мне безразлична их реакция. Значит, я больше не-мо-гу!

Однажды вышла статья под названием «Джюльетта, которая не спит». Действительно, часто я не спала ночь перед спектаклем — буду ли завтра соответствовать замыслу? И не спала ночь после спектакля: проигрывала свои ошибки и разбиралась, что не удалось сделать из задуманного. Но это уже приятная разрядка. Груз сброшен, спектакль был вчера, можно один день пожить безответственно.

Чувство ответственности. Я думаю — это чувство профессиональное. Не обязательно свойство характера.

Вот такой случай. На спектакле «Ромео и Джульетта». У меня долго держалось низкое давление, и я выпила кофе — больше, чем обычно, две чашки.

И вот на спектакле неожиданно пропал голос. В сцене «Балкона», той самой, многострадальной. Я вдруг обмякла на верхнем балконе, осела. Грачев испугался — он не понимал, куда вдруг исчез темперамент, почему я говорю шепотом и оседаю, оседаю... С балкона вниз шла лестница, я по ней сползла, тихо отползла за кулисы — меня там подхватили, спрашивают: «В чем дело?» А я не могу слова сказать и оседаю, оседаю...

Но все-таки доиграла сцену до конца — кончался первый акт. Вышла за кулисы, меня довели до гримерной. В чем дело — непонятно.

Вызвали «скорую», померили давление — давле-

ние повышенное, очень повышенное, такого у меня никогда не было: 180 на 120. У меня всегда — 80 на 60, а тут вдруг такие цифры. С сосудами что-то произошло.

Начали снижать давление, инъекцию сделали в вену — и снизили до моего предела, до моей нормы. Но как только снизили, давление поскакало в обратную сторону — начало падать до нуля: оно стало где-то 40 на 20! То есть это — коллапс.

Что делать? Продолжать спектакль, не продолжать? Вызвали другую актрису, Вику Салтыковскую. Загримировали ее, она сидит рядом в гримерной. Пришел Анатолий Васильевич и сказал: «Сейчас сделают антракт и объявят, что будет играть другая актриса». Я говорю: «Ну как же так? А что же зрители? Один «спектакль» они уже имеют — актриса заваливается на балконе и почему-то говорит шепотом. Потом она ползала кое-как до конца акта — тоже зрелище, второй «спектакль». А что же теперь? Выйдет другая исполнительница — это уж третий «спектакль»! По-моему, — говорю, — чересчур много удовольствия для зрителей».

Молодые врачи накачали меня чем-то и говорят: «Ну ничего, она у вас простоит еще... Сколько ей играть?» Анатолий Васильевич говорит: «Часа два... Час сорок пять». — «Ну, полтора часа простоит!» — сказали они бодро.

«Простоит». Ну я, конечно, «простояла»...

Врачи не уезжали — ждали до конца спектакля. Потом они меня погрузили в машину: «Куда везти?» — в смысле, в какую больницу. Я говорю: «Нет-нет-нет-нет, домой-домой-домой-домой». На спектакле была подруга моя, врач Валя Морозова, и она поехала со мной — ну врач все-таки...

Приехали домой, она меряет давление — а давления-то, собственно, и нет. Ведь все уже закончилось, мне и не нужно его стимулировать, поднимать. Она, я вижу, меряет, манжетку туда-сюда, а давление на нуле. Продолжался коллапс.

Я на Валю смотрю — у нее глаз испуганный. Я говорю: «Чего там, Валя?» — «Ой, как ты себя чувствуешь?» Я говорю: «Хорошо, а что?» — «Ой, ой, Оля, ну как тебе сказать... у тебя совершенно нет давления». А я чувствую себя хорошо, опасности абсолютно не ощущаю. «А-а-а, испугалась!» — говорю ей громким голосом.

И настроение у меня хорошее, саму себя не чувую, просто «летательное» настроение — как бы не чувствуешь веса тела, ничего не чувствуешь. Я не знаю — может, так зародыши себя чувствуют... Или птицы — летают по ветру, распластав крылья. Действительно, никакой опасности не ощущала, ну просто совсем, никакого страха. Почему? А потому, что — отыграла, и теперь все безразлично: могу или в больницу, или умирать... Главное, что закончилась эта акция — с театром. Гора с плеч.

То, что я называю — ответственность. Ответственность.

Вот говорят: «звезда», «звезды»... Журналисты иногда спрашивают: а как себя чувствует «звезда»?

Я не знаю, что такое «звезда». Я знаю, что такое работа.

Отыграешь, допустим, «Отелло», утром встаешь с опухшими глазами, потому что после спектакля заснуть не можешь. А вечером — «Месяц в деревне». Очумевшая, доползаешь домой, а наутро репетиция — опять, как выжатый лимон, приползаешь домой и сидишь, тупо смотришь в угол, в одну точку.

Вот и все! Вот вам и жизнь «звезды». Никаких привилегий — работа и работа.

Особое самочувствие «звезды» — это особое чувство ответственности за каждый спектакль — чтобы сил хватило. Ответственность за свое здоровье — не для себя, а для театра. Так что ни о каком «звездном» самочувствии и речи нет. По крайней мере, у меня.

Принято думать, что «звезда» — это актриса или актер, играющие мировой репертуар первого плана: Ромео, Джульетта, Гамлет, Треплев, Маша, Ирина... Но если «звезда» — профессионал, то она звезда и в маленькой роли. Я, например, часто хотела играть роли другого плана: Наташу в «Трех сестрах», в «Дикарке» Островского не главную роль, а мать или тетку.

Сейчас стало еще трудней. Раньше было кому за меня думать: что дальше, как перейти из одного возраста в другой. А теперь все зависит от какой-то одной работы. И от тебя самой.

Трудное время, конечно. Но надо стараться не обращать внимания на хаос вокруг. И вообще жить надо простыми вещами: вот солнце вышло, облака плывут, вот Москва-река — это же так просто и так хорошо. Надо заниматься своим делом, любить его и все про него знать. Театр — это игра. Если я не увлечена на сцене, то и зрители в зале будут равнодушны. А если человек чем-то любовно занимается, то увлекает этим и других. Это же так просто! Надо получать удовольствие от того, что ты делаешь, от жизни, от сцены — в этом весь секрет.

Хотя подчас это невероятно трудно...

* * *

Муравейчик, Вы мне говорили, что Вы очень впечатлительный муравей. Я хочу сказать, что очень большая впечатлительность — это преувеличенное восприятие фактов.

Когда начинается Ваша впечатлительность, мне хочется погладить Вас и сказать: «Муро-оо-вейчик!»¹

Но Вас ведь не очень-то погладишь, т. к. Вы еще одновременно и страшный кот. Что же мне тогда делать? Вы муравей, кот и барсук, т. к. еще и залезаете в нору...

[Эфрос]

* * *

Мне в жизни «везло» — я часто попадала в нелепые, глупые ситуации. Может, это стечение обстоятельств, а может, закономерность. Анатолий Васильевич даже звал меня в шутку «Епиходов». Если я захожу в ванну и намылюсь — и голова, и глаза в мыле, — то непременно отключается вода! Или течет один кипяток! Примерно из такого вот ряда... Как он сам рассказывал: «Иду по гостинице и слышу крик. Еще не знаю, где кричат, где-то в конце коридора, — но, по-моему, это Оля орет! Еще не успела встать, уже орет! Ужас!» Он приходит, спрашивает: что такое?! А я кричу из-за двери: «Один кипяток идет, а я вся в мыле! Я не могу смыть с себя мыло!». И он с горничными приносил откуда-то кувшины и просовывал мне в приоткрытую дверь.

¹ Так в оригинале.

Поскольку нелепых эпизодов случалось со мной много, то взаимоотношения складывались по-разному.

Очередная нелепость — но уже посерьезнее — случилась во время съемок на телевидении «Бедного Марата». В тот день я уже закончила свои съемки и снимали Збруева — отдельно, кадры, где он один крупным планом, но общается в это время со мной. Анатолий Васильевич сказал, что я свободна, но я говорю: «Как же он будет сниматься без моих реплик — я останусь и буду подавать ему из-за кулис». (То есть не из-за кулис, конечно, а из-за кадра. Хорошая оговорка — «из-за кулис».)

Анатолий Васильевич говорит: «Ну зачем, вы устали, идите домой». Я говорю: «Нет, почему же, я останусь». Я, почему-то, за кулисами и за кадром играю охотней.

Снимали несколько дублей. Я разошлась на свободе и не обратила внимания, что стою рядом с таким специальным прожектором, свет которого очень вреден для глаз — его пропускают узким лучом через железные створки. И вот из этого аппарата в глаза мне попадал косой луч — из боковой щели. А я этого не замечала.

Наутро я проснулась, открыла глаза — все вокруг выглядело каким-то помутневшим. Постепенно нарастала боль. Я бегала в ванную, брызгала водой, но ничего не помогало — боль усиливалась. Я терпела, ныла, стонала, потом дошло до того, что я уже перестала управлять собой — я уже кричала от невероятной боли. Чтобы избавиться от нее, я готова была выброситься в окно, меня ловила нянька, а я выскальзывала из рубашки — это было что-то невыносимое.

Наконец созвонились с театром, и меня повезли в институт Гельгольца, где работал знакомый нашего завлита профессор Кацнельсон. Повезли в том виде, в каком была, переодеться было невозможно. Я только набросила халат — и вот так, кричащую и визжащую, везли меня напуганные Анна Ивановна с Игорем в институт на Садовое кольцо.

Это было 8 марта — поликлиники не работали, профессор Кацнельсон, конечно же, был дома. Но он быстро приехал. Сказал: «Немедленно колоть морфий». Я испугалась: почему морфий? Он говорит: «Поймите, это естественно, что вы кричите, — ваша роговая оболочка опустилась вниз, и у вас на глазах открытая рана, которую вы поливаете слезами, то есть солью, и еще два скользящих ножа по этой ране — ваши веки, два в одном глазу и два в другом».

Он мне объяснил, и я еще больше испугалась: опущены оболочки — это может привести к катаракте, — и орала все пуще. Помнится, разбили стекла в медицинском шкафу — он был опечатан (праздничный день, а ключи почему-то не нашли). В общем, достали какую-то мазь, обмазали вокруг глаз, сделали уколы... Но и морфий ничего не изменил: сознание отключилось, но боль осталась — видимо, подсознательная. Психика!

На ночь меня поместили в кабинет профессора. Закрыли окна, чтоб свет не попадал в глаза. Но я и под сильными болеутоляющими все равно продолжала кричать. Больные на следующее утро жаловались: уберите из вашего кабинета эту...

К утру, наверно, еще что-то вкололи, и боль притихла. Мне сказали: «Пройдите в столовую, к вам

пришли». Я вошла, плохо видя — от глаз остались одни щелки, а вокруг глаз — сплошная рана. Не глаза, а месиво красного цвета. Веки не двигались — специальное лекарство сделало, возможно, их полностью неподвижными.

В столовой был Анатолий Васильевич. У него начинались репетиции «Брата Алеши». На которые я не пришла. И, как он полагал, не приду еще очень долго, так как с глазами у меня что-то серьезное. Из-за этого Анатолий Васильевич был очень взвинчен. И в пылу он мне сказал: «Вы так себя ведете... К вам, может, никто и приходиться не будет после этого!» — словно бы то, что случилось, зависело от моего поведения. Как будто я сожгла себе глаза — нарочно! Но мазохизм мне, вроде бы, не свойственен. Поэтому мне показалась несколько странной фраза: «Вы так себя ведете!» — «Ну тогда идите и не расстраивайте меня», — обиделась я.

В палату зашла моя сестра. Жалуюсь: «Представляешь, Галя, сейчас приходил Анатолий Васильевич и сказал, что я буду никому не нужна и вообще ко мне никто не придет, потому что... потому что я сама себе выжгла глаза».

Сейчас мне смешно, а тогда это совсем не казалось смешным. Потому что было все же несправедливо.

И я мало отдавала себе отчет в том, что дело тут не в моей болезни и не в его «жестокости», как мне тогда казалось, а в том, что когда у режиссера выпадает важный компонент из репетиции, для него это ужасно. В общем-то, я была в этом смысле достаточно спокойна: есть второй состав и могла репетировать другая актриса. Но Анатолия Васильевича, очевидно, это не устраивало.

Поначалу я вообще не подозревала, какие сложности могут возникать в работе режиссера с актерами, в их взаимодействии. Думаешь, бывало: одна репетиция по делу, вторая пропущена, третья как-то вяло прошла, в четвертой что-то не успели — но время есть, это не съемка, когда-нибудь что-нибудь к премьере организуется. Но позже я поняла, что если какой-нибудь компонент в репетиции отсутствует, не участвует, то это болезненно даже для тебя, актера, а для режиссера — вообще, видимо, просто «катастрофа»! И это объясняет его «жестокую» фразу.

Мне приходилось иногда наблюдать — нет, не жестокие, а жесткие проявления характера Анатолия Васильевича. Я помню несколько «разгонов» на труппе. Один из них — в Вильнюсе, на гастролях, когда он нас собрал по поводу «Чайки» и разнес в пух и прах. Ну там и было за что.

А один раз — по «Женитьбе» на гастролях в Венгрии. Он редко устраивал такие крупные разносы. «Сегодня вы были не актерами, а ремесленниками! — сказал он нам тогда. — Вы идете на поводу у публики, заискиваете перед ней, зависите от аплодисментов! Как это ничтожно — выжимать из публики аплодисменты. Вы давите, жмете, навязываете свои персоны, вместо того чтобы играть легко и серьезно. Ушел из спектакля драматизм, вы все перевели в какую-то глупую комедию!» И это тоже было по делу.

А однажды (это было, кажется, на Малой Бронной), уж не помню в связи с чем, он устроил собрание и сказал: «Все вы водопроводчики! Вы похожи на водопроводчиков! У вас вид каких-то сантехников!»

На нас, актеров, конечно же, производили впечатление такие «этапные» заявления. Мы подшучивали, но прислушивались и пытались меняться. Быстрее начали вертеться шарики: что же такое, чего он хочет? И пошло по театру поветрие: стали ходить в кожаных куртках, пиджаках, одеваться «интереснее».

Но через какое-то время он мог сказать что-нибудь другое. Наступал «новый этап», и нам говорили, что мы слишком суетимся. Мелькаем на экранах, прибегаем на репетиции с поезда, с концерта — несобранные, не настроенные на репетицию и т. д. Кто-то по этому поводу шутил (намекая на необходимость для актеров дополнительных заработков): «Анатолий Васильевич, в метро босиком не пускают».

Но все же многие артисты действительно мелькали в кино не по существу. При этом старались и в театре сохранить свои «пюпитры». «Я вот пойду снимаюсь в кино за большие деньги, но пюпитр мой держите, не отдавайте. Мой пюпитр занят!» Пюпитр занят, а играть некому...

Как-то Анатолий Васильевич позвал на Бронную критиков и попросил оценить нынешнее состояние театра. Многим досталось: и штампы, и игра на публику. Критик А. Свободин, кроме прочего, сказал, имея в виду суетливость актеров в зарабатывании денег: «Ребята, а может, скромней надо жить? Может, не обязательно иметь два сервиза, а обойтись одним?»

Но были и другие люди в театре, готовые работать, заниматься искусством. Как есть они и сейчас.

С мамой связано много эпизодов, в которых, когда я теперь о них вспоминаю, меня поражает мамина мудрость. Хотя тогда, скорее всего, я так не думала.

Приехала семья из Магадана. Их дети — девочка и мальчик — были поражены наследственным сифилисом. Волосы у них курчавились, из носа вечно текло, — как я теперь понимаю, приметы болезни были налицо.

Я с ними дружила. Они учились в одном классе со мной. Учителя вызывали маму и говорили: «По-моему, ваша дочь не с теми дружит. Это может оказаться опасным для ее здоровья». (Дружила опять же не с теми. Не с теми, с кем положено.)

Мама, ни слова не говоря, пошла в поликлинику, спросила у врачей: опасно ли это для меня, можно ли заразиться? Или не опасно? Врачи заверили: не опасно. И мама ничего мне не сказала. Я узнала об этом лет через 20. И то не от мамы. От мамы я такой информации не получала.

Мама воспитывала чувство свободы и самоуважения. И настолько это чувство свободы у нас было развито... Однажды мама, возвращаясь с рынка с покупками, остановилась под деревом, чтобы переждать сильный дождь. А я с зонтом шла встречать свою школьную подругу Таню. Иду мимо мамы. (Мне семь лет.) Мама раскрывает руки, говорит: «Моя де-евочка идет! Встречать свою ма-аму!» Я говорю: «Нет, мама, я не тебя иду встречать. Я иду встречать подружку Таньку. Из школы». И мама ничего не сказала. Мама как бы согласилась с тем, что я иду встречать подружку Таньку.

Пройдя квартал, и еще один, я все же понимаю: что-то произошло не то. Понимаю, что я, наверно, своей маме, которая стоит под дождем с двумя нагруженными сумками, не имела права так сказать. Наверно, я должна была маму встречать. Я замедляю шаг — и все-таки продолжаю идти встречать Таньку!

Но я понимала, что произошла какая-то катастрофа — по отношению к маме. Я это чувствовала. Я не сказала маме, что тогда почувствовала, а мама ни разу не намекнула мне, что я поступила, мягко выражаясь, неуважительно по отношению к ней. И хотя я мало что помню из детства, эпизод, когда мама спросила: «Ты меня пришла встречать?» — а я ответила: «Нет! Иду встречать Таньку!» — запомнилась очень хорошо.

Уже много позже поняла: моя мама что-то знает об этой жизни — больше, чем я думала. Она работала воспитательницей в детском доме, работала и в архивах. А у папы, видимо, была развита интуиция — и он маму увозил из тех городов, где назревала опасность, когда начались «посадки» — с 37-го или еще раньше, и до 53-го года. В Тамбове мама работала в архиве, и папа после моего рождения быстро увез ее в другой город. Видимо, там почва зашаталась — уже начались в городе аресты...

Когда умер Сталин, у нас в школе была линейка, все стояли и плакали. Потом я, видимо, распаленная этим всеобщим патриотизмом, почему-то пришла и стала у нашего дома — в галстукке, с салютом.

Но мама, проходя с работы, быстро этот мой патриотический пыл охладила — и, по-моему, навсегда. Она крепко взяла меня за руку и молча по-

вела в квартиру, на второй этаж. Усадила на стул и сказала: «Так, девочка! Рассказывай мне — какие у тебя трагедии? Почему ты стоишь и рыдаешь? И почему ты с салютом стала у подъезда? Какая трагедия случилась у тебя в жизни? Расскажи мне — у тебя умер папа? Мама у тебя умерла?» И с тех пор мой патриотический настрой раз и навсегда улетучился. Видимо, поэтому я не знала ни патриотических песен, ни маршей, и всегда боялась и избегала всякой патетики — она была погашена у меня в детстве.

И в театре никакая идеологическая «вампука» меня никогда не трогала, не касалась даже. И понять в этом Анатолия Васильевича мне было легко — у меня у самой рано было выработано какое-то противоядие. Правда, когда играют военный марш, я иногда вздрагиваю, что-то во мне ёкает, что-то во мне будят духовые инструменты... Но, вспоминая маму, быстро охлаждаю и стараюсь не поддаваться инстинктивному ажиотажу.

В письмах ко мне Анатолий Васильевич постоянно повторял: «Не лезьте в кучу, Оля. Когда все в куче, не идите туда, в кучу, старайтесь выйти из нее». А я шла иногда — ну как же, общее волнение, оно притягивает. Если я туда внедрялась, Эфрос меня вырывал из этой кучи: «Вам здесь не надо быть».

С больницей вспоминается еще такой эпизод. Но это уже не ко мне приходили, а я навещала больного.

Во время съемок «Тани» у Анатолия Васильевича случился инфаркт. Анатолий Васильевич передал мне, что надо не упустить снег и за два съемочных дня переснять две сцены — оператор, мол, поможет. Это было в марте, снег уже стаивал. Два дня мы переснимали. Он интересовался, как прошли съемки, но пройти к Анатолию Васильевичу было нельзя — он лежал в отделении интенсивной терапии, и туда не пускали.

Была ранняя-ранняя весна. Я что-то пригостила и все-таки пришла в больницу. Пришла рассказать, как мы там все доснимали. Но посетителей вообще не пускали — тихий час, послеобеденное время. И тогда я влезла в окно! Как это мне удалось, не знаю. Может, мне больные открыли, не помню.

Короче, я влезла в окно. Он начал хохотать, как только я появилась в окне. Начал хохотать и подпрыгивать на койке. Прямо на одеяле я расставила еду. Говорю: «Извините, по-моему, пережарила». Он еще пуще начал хохотать. И в это время в дверь вошла Наташа. И увидела эту картину — больной хохочет, а не находится в спокойном состоянии, как ему положено. Но не промолвила ни слова, а я, все рассказав про съемки, ушла.

Потом мне позвонил Дима. Мол, папа вместе с Наташей просят временно к нему не приходиться. Я говорю: «Хорошо, Димочка. Если этого хочет папа, конечно же, я не приду».

Я понимаю, когда человек болен, ему не до ве-

селья, ему положен только покой. И я не приходила в больницу дня три.

А потом позвонила мама Анатолия Васильевича, Лидия Соломоновна. Она произнесла только: «Оля!..» — и сразу начала плакать. Я спрашиваю: «Лидия Соломоновна, что случилось? Что случилось?» Я знала, что в больнице ничего плохого не произошло. «Толю очень беспокоит, что вы не приходите, Оля, он просил непременно появиться, потому что очень нервничает! Он вам прислал записку».

Уж не помню, получила я эту записку или она мне ее прочитала, но смысл ее был, примерно, такой: «Лодочка, где вы там плаваете? Вы не приходите в больницу, я понимаю, вы ничего просто так не делаете, видимо, что-то произошло, а я не знаю — что. Непременно придите, а то я буду нервничать».

Я сказала: «Лидия Соломоновна, не плачьте, Бога ради, я непременно приду!»

И я приходила. Может, еще и записки передавала. Но врач, помощница профессора Сыркина, однажды начала мне втолковывать: мол, Анатолий Васильевич очень болен, ему не нужны лишние волнения, и мне, наверное, следует приходиться пореже и как-то это «согласовывать». В общем, какая-то муть. И что-то не договаривалось до конца. Но мне было смешно — я понимала, что все эти невысказанные фразы идут не от Анатолия Васильевича. А мудрит женщина. Ну, думаю, доктор, мудрить-то вы мудрите, ваше дело правое, но — надо учитывать и пожелания самого больного.

Зачем я вспомнила об этом? Вовсе не из-за смешных нелепостей.

Случилось это еще лет за десять до Таганки. Но

так получилось, что после этой больницы остался Анатолий Васильевич, по сути, без врача.

Я знала характер Анатолия Васильевича — видимо, как и всякий больной, когда его лечат, он начинает влюбляться во врача. Однако с профессором Сыркиным, своим лечащим врачом, он не нашел общего языка (тот был очень закрытый человек), хоть и пытался наладить контакт. А вот к той самой даме-врачу, помощнице Сыркина, у Анатолия Васильевича проявилось естественное влюбленное отношение пациента. И поскольку у них, вроде бы, сложились хорошие взаимоотношения, она попросила его почитать пьесы своего мужа. И поставить какую-нибудь из них. Видимо, Анатолий Васильевич этого сделать не смог, и на этом влюбленность врача и больного закончилась.

В результате Анатолий Васильевич остался без врачебного надзора. Долгие годы он бессистемно принимал лекарства, в большом количестве — он просто насыпал в ладонь, очень много. И меня всегда пугало, что контроля-то врачебного нет. А надо все время делать какие-то проверки. Ну, изредка, может, появлялся с датчиками какой-нибудь врач...

Потом у Сыркина произошла неприятная история. Как писали в газете, одна его больная, не очень дееспособная, в своем завещании будто бы передала какие-то ценности, произведения искусства, не наследникам, а женщине, которая за ней ухаживала. По-видимому, у государства были свои виды на эти ценности, и, скорее всего, дело против Сыркина было сфабриковано — будто бы он помогал «водить рукой» этой умирающей больной. Какая-то сестра написала донос, будто бы она это видела. Короче, Сыркин был скомпрометирован и из сво-

ей клиники, которую сам создал, вынужден был уйти в другое место. Или вообще на долгое время остался без работы.

Когда Анатолий Васильевич об этом узнал, он, вместе с другими прежними больными «пошел по начальству» отстаивать Сыркина. Они добивались, чтобы ему вернули институт. (Среди них был и С. Михалков — я почему помню: несоединяемые элементы соединились.) В итоге ситуацию замяли, Сыркина вернули в клинику, потом дали ему звание академика. И впоследствии, уже будучи на Таганке, во время выпуска «На дне», Анатолий Васильевич лежал у него с микроинфарктом. Но об этом после...

* * *

В десятом классе некоторые из наших девочек ссорились с родителями и «убегали из дома». Придет такая ко мне и объявляет: я, мол, поссорилась с родителями и ушла из дома. Телефона у нас не было, и моя глубокоумная мама молча стелила постель, кормила девочку ужином и укладывала в моей комнате. А сама тихонько выходила на улицу и звонила родителям этой девочки: «Девочка у нас, вы не волнуйтесь!» Мы думали, что подружка ушла из дома, сбежала и там не знают, где она. Но моя мама сообщала ее родителям, а дома продолжала делать вид, будто верит, что девочка действительно ушла из дома и родные не знают, где она. Мама все время как бы играла с нами в такую игру — да, ну ушла, значит, здесь поживет.

Однажды, поссорившись с папой, я тоже решила уйти из дома. И ушла. Прихожу к одной подружке, которая только накануне «убегала» и жила у меня. Говорю: «Ну вот, я убежала из дома. Все. С

папой поссорилась». Сижу, сижу, уже десять вечера. Подружка говорит: «Ну хорошо, ты ушла, — а когда ты домой пойдешь?» — «Я же тебе объясняю — я убежала из дома!» Она говорит: «Ну, я понимаю, — а домой-то ты когда пойдешь?» Подружка, которая убегала ко мне и жила у меня!

И так она меня доставала, что к одиннадцати я понимала: от подружки надо уходить. И идти к другой подружке, которая тоже убегала и тоже жила у нас, и о которой моя мама сообщала родителям, что, мол, не беспокойтесь, ваша девочка у нас. Приходила я к другой подружке — первая была казашка, а эта русская. «Все, говорю, Светка, я убежала из дома». — «Ага. Ты убежала. А домой когда пойдешь?» — «Я же тебе говорю: я убежала! Из дома! Убежала!» Проходил час, и она опять спрашивает: «А когда домой пойдешь?»

В итоге, после двенадцати я вышла из чужого дома и, побродив по темному парку между домом и вокзалом, пришла к собственному дому. Но домой не заходила, а сидела под деревом. И когда в пятом или шестом часу утра меня нашла под деревом мама, она мягко взяла меня за плечи, стала тихо со мной ходить туда-сюда и приговаривать: «Какая же ты у меня глупая. И кому же ты нужна, кроме своей мамы». И увела меня домой. Сказала: «Отец спит, поэтому иди и тихо ложись спать».

Еще один случай. Это было в другом городе, когда я была помладше. У меня часто собиралось много детей. Мы пили чай с девчонками, готовились к занятиям. А у мамы деньги обычно лежали сверху, на виду. Я привыкла и не замечала. Однажды мама пришла с работы и говорит: «Оля, здесь лежали деньги, ты их не брала?» — «Нет, мама, не брала». —

«Ты их не видела?» — «Нет, мама, не видела». Она спрашивает: «А кто у тебя был?» Я говорю: «Ну те-то, те-то, те-то и те-то». И больше ничего, на этом как бы все и закончилось. «Видела деньги?» — «Не видела деньги». Все: значит, денег не видела.

Но это я тогда так считала. А потом уже, через много лет, мне рассказывал кто-то из взрослых: поговорив со мной, мама пошла к одной из моих подружек — именно к той, которая взяла эти деньги.

О чем она говорила с ней, я не знаю. Но эта девочка, видимо, вернула маме деньги, которые взяла. И об этом, кроме моей мамы и самой девочки, никто никогда не узнал. Ни в школе, ни на улице, ни во дворе — нигде.

Все это я узнавала лет через двадцать-двадцать пять. У меня была замечательная мама.

* * *

Когда с тобой случаются какие-то нелепости — а со мной они, как я уже рассказывала, случались довольно часто, — неправильная реакция на них бывает очень обидна. И после той истории с глазами я, видимо, не на шутку разобиделась и не спешила появляться на репетициях «Брата Алеши».

Каждому конфликту, конечно, можно найти объяснение. Но в работе этого быть не должно, и на репетицию нужно приходить без всякого «мусора». А поскольку внутри что-то сидит, не придешь с открытой душой, все равно внутренне будешь хмуриться. А хмуриться на репетиции нельзя. Поэтому я этот момент всячески оттягивала.

Но потом все же пришла в зал. И увидела, как по сцене ездит в больничной коляске *Lise*, Лиза Хохла-

кова, девочка с больными ногами. Коляска, на мой взгляд, была совершенно жуткая. Поскольку я часто лежала в больницах, эти коляски вообще вызывали у меня неприятные ассоциации. А эта была особенно некрасивая — грубая, старая, с неуклюже откинутой спинкой, как-то по-больничному мерзко покрашена. Она была слишком натуральна и отвратительна. И я не могла представить, как я в нее сяду.

Анатолий Васильевич задал для этой роли очень острый, резкий рисунок. Он говорил, что девочка из-за больных ног неподвижна физически, но психически подвижна как ртуть. И это должно быть выражено в ее существовании на сцене. А существует она на коляске — значит, на коляске она должна двигаться, соотносясь со своим психическим состоянием и внутренним ритмом. На эту тему у меня с Анатолием Васильевичем были споры, потому что мотивации, которые он предлагал, для меня были недостаточны. Я не могла понять движущую силу характера — почему Лиза должна быть, как ртуть? Только потому, что она на коляске и находится в неподвижности, а на сцене должно быть наоборот? И чтобы было наоборот, она должна быстро двигаться? Мне нужно было найти этому психологическое обоснование — почему она так двигается? То есть я не возражала, что быстро, — но почему быстро?

Я перечитывала Достоевского и говорила Анатолию Васильевичу: дело в том, что у Лизы до этого был разговор с Иваном, который сказал ей что-то обидное — что-то вроде того, что она сытая девочка и высшие материи, проблемы совести ей понять не дано. И вот, оскорбившись, она может и живет в таком ритме, — может, от этого? Анатолий Василь-

евич — мне до сих пор неясно, в шутку или всерьез — говорит: «Я не знаю, я этого не читал!» Я делала большие глаза, как и все остальные на репетиции: «Братьев Карамазовых» не читали?» Впрочем, не знаю, как остальные, но я думала, что это шутка. И спросила у Крымовой: «Наташа, вы можете мне сказать, Анатолий Васильевич читал эту книгу или нет?» Она говорит: «В точности сказать не могу, но мне он, как и вам, говорит, что не читал».

Я думаю, даже если он не читал, его интуиция всегда подсказывала ему нужный результат в нужное время в нужных обстоятельствах. Так и в этом случае: читал он или нет — он абсолютно верно угадал поведение Лизы.

И вот, уже сидя в зале, я долго-долго отказывалась от репетиций — уже по другой причине: придумка с медицинской коляской казалась мне неэстетичной, искусственной. Как у меня часто бывало: балкон из ящиков, или гитара без струн, или бумажные цветы — в моем понимании в этом же ряду стояла и коляска. Я никак не могла начать. И режиссер очень нервничал.

Теперь я понимаю, почему была такая нервозность — к тому времени в репетициях завершился определенный этап, репетиции «вышли» на сцену. Для каждого режиссера это ответственный момент — сейчас будет уточняться трактовка пьесы, отшлифовываться будущий спектакль, то есть начнется собственно режиссерское творчество, воплощение его замысла на сцене. Но тогда мы были молоды, глупы, и нам казалось: раз вы гений — мы так считаем — то вам должно быть все легко. Мы не задумывались над тем, каких мук стоит этому гению

воплощение своего замысла, чего стоят его «легкие» репетиции.

Для начала я попросила вытащить коляску в фойе. Там было большое зеркало — и перед этим зеркалом начала ездить на коляске, сначала тихо, потом быстрее. Изучала в зеркало, как должны быть расположены неподвижные ноги, как расположить длинное платье, чтобы оно умещалось в коляске и не попадало в спицы колес. Потом я представила себе высокие ботинки — какова пропорция ботинок, платья, колеса, и так далее.

Когда ты на ногах, ты смотришься в любое зеркало, но когда ты в коляске, то в обычном зеркале не увидишь, как это выглядит со стороны. Вот мне и понадобилось большое зеркало в фойе.

После этого я сделала для постановочной части подробный рисунок с указаниями: как переделать коляску из медицинской в бытовую, домашнюю, какие нужно сделать виньетки, чем закрыть подлокотники, как ее обить, какой тканью — в соответствии с оформлением спектакля, в соответствии с костюмами.

Коляску очень быстро преобразили — ее обили, приподняли спинку, надули шины, чтобы она легко ездил, отрегулировали тормоз, чтобы можно было резко, в секунду, остановиться. Конфликт был исчерпан, я вышла на сцену — и коляска завертелась в том ритме, который нужен был Анатолию Васильевичу. Потом он признался — не знаю, может, просто желая сделать мне комплимент: он не ожидал, что за одну репетицию я осилю внешний рисунок роли с коляской. Я ею так стремительно управляла, что у него не было замечаний, он даже как бы ничего не заметил. Я быстро отыграла две кар-

тины, поскольку уже прошла этот период за столом и не было больше никаких проблем с этой коляской.

Лиза Хохлакова, наверно, моя любимая роль. Для нее словно нет никаких преград. Бесенок. Все другие заключены в какие-то естественные границы. А для беса — какие границы, какие рамки? Бес может все. А этот бесенок еще и с трагическим нутром, с карамазовскими страстями, в ней парадоксально смешаны восторг и отчаяние, любовь и ненависть, смирение и бунт, мучительная жажда добра и разрушительная сила зла...

* * *

Оленька! После визита к Вам у меня не проходит какое-то беспокойство. Я не знаю, как сказать Вам, но нужно заняться Вам собой — есть витамины, гулять и т.д. Ну что же это такое — быть такой бледненькой?

И то, что Вы так часто нервничаете по пустым причинам, — тоже нужно бросить, ведь черт возьми, Вы себе испортите здоровье!

Оленька! Ведь Вы такая замечательная артистка! Вам есть от чего быть в хорошем настроении! А Вы как будто бы и не замечаете того, что хорошо.

Милая Оленька, я ужасно хочу сказать Вам, что нужно заставить себя быть веселой, много есть и много гулять! Пускай это письмо не покажется Вам глупым — оно от сердца.

[Эфрос]

Я на публичные появления не горазда. Всяких людных мест избегаю. Вот и в ресторанах бываю крайне редко.

Однажды мы пришли с кем-то после репетиции поужинать в ресторан ВТО. Ко мне подходит директор Театра сатиры Хайкин. Подсел ко мне и говорит: «Оля, что вы хотите? Машину? Квартиру? Дачу? Что вы хотите?» Я удивилась: «Я вас не понимаю».

Я знала, что он ко мне очень хорошо относится, хотя никогда не была с ним знакома — он приходил к нам на премьеры. Известная личность, о нем сплетничали, что он игрок, будто бы даже содержит подпольный игорный дом.

Я говорю: «Не понимаю — это в каком же смысле?» — «Ну что вы хотите? Я вам дам все — только уйдите из ресторана!» — «Это почему?» — «Вы не должны здесь появляться никогда!» Тут я совсем изумилась — почему я не должна появляться никогда? Оказалось, просто мое присутствие в ресторане показалось ему странным и неестественным. Только и всего.

Может, он и прав был. Мне действительно не везло в ресторанах. Вспомнился один противный инцидент.

У меня был один приятель, Володя, загадочный человек. Мы с ним познакомились в Сочи, он отдыхал рядом с «Актером», в «Приморской», и со своим приятелем приходил на наш пляж. Приходили они всегда с какими-нибудь «дарами» для актеров — приносили мед с рынка, или яблоки, или орехи. Потом мы компанией пили чай, болтали.

Мы у него спрашивали: «Володя, а вы, собственно, кто? Чем вы занимаетесь?» Он говорил: «Я учитель». Если его через неделю кто-нибудь другой спрашивал: «А вы кто?» — он отвечал: «Я инженер». Потом еще через неделю говорил: «Я сантехник». Морочил нам голову. Думаю: не хочет человек говорить. А потом, много позже, узнала, что он был «засекреченным» — работал на судовой верфи и с чем-то военным был связан.

Прошло время. Мы были на гастролях в Ленинграде, мне надо было кого-то встречать или провожать, и я пришла на Московский вокзал. Навстречу идет человек, в пальто, в шляпе, и говорит: «Здравствуйте!» Я говорю: «Здравствуйте». — «А ведь вы меня не помните!» — «Ну как же, как же, помню...» — «Нет, вы меня не помните. Ну — с кем вы отдыхали?» Я говорю: «А-а... ну да, да... А вы куда направляетесь?» — «Да вот, еду в Москву, а потом дальше, в командировку». — И разошлись.

Я была с подружкой и говорю ей: «Можешь себе представить — я действительно не помню этого человека». В тот год я ездила в Железноводск лечиться. И все думаю — кто ж там был в Железноводске, кто это может быть? Не смекнула, что это могло быть и в «Актере», потому что там мы всех знали, своих-то.

И когда еще метров двадцать прошли, Боже мой! — вдруг вспоминаю, что это тот человек, который с приятелем приходил на актерский пляж. Чем-то угощали нас, развлекали, тесты, забавы всякие придумывали. Но поскольку там я их видела все время в шортах и майках, то и не узнала его сразу. Потом он нас разыскал, и недоразумение разрешилось.

И вот этот Володя приезжает однажды в Москву. Звонит: «Оля, встретимся?» Я говорю: «Володя, мы можем встретиться, ну, если хотите, пообедаем где-нибудь». А он отвечает: «Да я в рестораны не очень-то». Тогда я еще не знала, что он засекреченный, — ходил в скромном штатском костюме, обычно темном. «А мы, — говорю, — пойдем в ресторан ВТО, там тихо, спокойно, можно без помех поговорить». И он соглашается.

И вот мы сидим, беседуем — что в Ленинграде, как там наши общие знакомые. Опять начинаю спрашивать — кто же он по профессии... И вдруг подходит пьяный М. Козаков и заговаривает с нами: «А налейте-ка и мне!..» — что-то в этом роде. Володя смотрит на меня — пригласить Мишу за стол или нет? Я вижу, что тот уже пьяный, а поскольку и в театре его наблюдала, и знала по рассказам, — приглашать за стол не стала.

Миша отходит. Потом, как-то так вихляя бедрами, проходит мимо и бросает: «Ну как, Таня—Мария Шелл?» Тогда только-только вышел телефильм «Таня». И этот намек, глупое сравнение с Марией Шелл, и его интонация, его ерничанье показались мне оскорбительными. Но я промолчала.

Он снова подходит, вихляя бедрами: «Ну что, Танечка—Мария Шелл!..» Я говорю: «Миша, уйдите». — «А если не уйду, то что будет?» — «Хотите посмотреть?»

Сначала я взяла тарелку с горячим вторым и швырнула в него через стол. Миша попятился. Потом я взяла фужер и выплеснула в него, а дальше взяла бутылку и метнула. Миша упал на соседний стол, как-то по диагонали, и отполз в угол. Подбежали официанты.

А неподалеку сидели директор и завлит из «Современника» — его бывшее руководство. Они подошли к нам: «Оля, Оля, успокойтесь! Он такой, мы его знаем...» Еще люди подходили, говорили: «Вот молодец, правильно — хоть один раз кто-то урезонил его!» Я говорю знакомым: «Уведите его из ресторана». Его подняли и унесли. Официанты быстро все поменяли, накрыли стол заново. По-моему, тоже довольны были.

Бедный Володя был не в себе, прямо скукожился: «Вот, я ведь не хотел в ресторан». — «Да, — говорю, — но кто же знал, я здесь бываю так редко, сама поражена».

Потом позвонила подруге, рассказываю: «Подшел Мишка в ресторане, ерничал, поминал «Таню». Ну, и все подробно. Я, мол, сама знаю, что не очень хорошо «выступила», но все у него выражалось в такой похабной форме!

Подруга говорит: «Масик, ты что, с ума сошла? Ты дралась, фужерами бросалась? Ну я не понимаю! И ты вот это все метала? Это же дурной тон! Какой ужас, Масик! Ты бросалась тарелками и стаканами?» — «Да, — говорю, — я бросалась! И всеми предметами я в него по-па-ала! И загнала его по диагонали в угол!»

Вот только Володю жалко. Не надо было водить его в ресторан...

Но это еще не все. Кроме ресторана есть еще театр. На следующий день — репетиция «Женитьбы» и мне надо с Козаковым сталкиваться на сцене. Я начала на репетиции как-то манкировать, упираться, не могла с ним общаться. Такое со мной случилось иногда — мне было трудно общаться с человеком, с которым что-то нарушилось в отношении

ях. Я понимала — дисциплина и прочее, но не могла себя заставить.

Анатолий Васильевич не понимал — что со мной? И после репетиции спросил: «Что произошло, в чем дело?» Я рассказала ему о вчерашнем эпизоде. Поскольку это было связано с его фильмом, и для него это тоже было болезненно, то я ему рассказала без лишних подробностей. «Поэтому, — говорю, — не могу я с ним репетировать, не могу встречаться с ним глазами. Пока — не могу».

И Анатолий Васильевич построил все мизансцены так, что я ни разу на сцене не встречалась с Козаковым глазами. Мы обходились без прямого общения: если он стоял сзади, то я стояла лицом в зал, а если я стояла сзади, то он — лицом в зал.

Это происшествие навяло Анатолию Васильевичу смешную деталь для спектакля. Там была сцена, когда Агафья Тихоновна вспоминает: «А отец-то как мать-то узурпировал! Придет с кулаками!..» — и выходил актер, изображая отца, — мужик, расчесанный на пробор, с большой бородой. Так вот этому «отцу», который «узурпировал мать», Анатолий Васильевич говорит: «Сделайте себе такую большую-большую руку, и когда дойдет монолог до этого места, вытащите неожиданно эту большую руку, на Агафью Тихоновну направьте и закричите: «А-а-а-а!»». Появился зрительный образ: такой вот рукой он замахивался.

Это было, по-моему, самое смешное место в спектакле — выходил мужик и неожиданно вытаскивал из-за спины поролоновую руку, кричал: «А-а-а-а-а!» Я пугалась и тоже кричала: «А-а-а-а-а!» Каким-то образом история с Козаковым связалась у Анатолия Васильевича с рукой, с грубым кулаком:

по отношению ко мне было совершено хамство — нечто, равное насилию. И он сказал: «Руки ему не подам» — опять же рука! — это абсолютно связано. И выразилось в наглядной детали. Но знали об этом только он и я.

А с тем Володей мы дружили, иногда встречались, он приезжал в Москву, я появлялась в Ленинграде. И однажды я еще раз подвела его, уже не в ресторане, но опять же — на ужине. С ужинами ему не везло.

Приехала в Москву иностранка, гречанка, моя тетка. Она из России, из Туапсе, но жила в Афинах, где я с ней и познакомилась, когда приезжала к Игорю, который два года тренировал там греческую команду.

Я повезла ее в Ленинград показать город. Говорила она по-русски нормально, но с акцентом. Я взяла ей билет как нашей гражданке и предупредила: «Оля, разговаривайте поменьше, особенно при проводнике, чтобы она не поняла, что вы иностранка».

А перед этим позвонила Володе: «Так и так, я приезжаю показывать Ленинград подруге». — «Очень хорошо, я вам помогу, дам вам машину, поездите по разным местам». Я говорю: «А вечером можем встретиться, приятельница приглашает к себе на ужин. Поужинаем вместе».

Вечером я привела эту гречанку к своей приятельнице (та потом в гости к ней ездила, в Афины) и говорю: «Сейчас придет один человек — Володя. Вы, Оля, пожалуйста, не говорите, что вы иностранка». К этому времени я уже знала, что он работает на каком-то секретном предприятии. Мало ли, ду-

маю, с таким акцентом грузины говорят, армяне... Ничего страшного.

И вот приходит Володя. Галя — ленинградская подруга — накрыла на стол, собираемся ужинать. А время-то совсем другое было — мы говорили про еду: то, се, вот грибочки, а где вы собирали... И Володя уже сидит за столом. И вдруг Оля, гречанка моя, говорит: «Ой, какие грибы! Так вы их собираете? А вот у нас таких грибов не бывает — только шампиньоны, они в таких баркетках и пленкой затянуты, уже обрезаны, и так все чисто-чисто!» Ну, в Советской России у нас где-нибудь продавались шампиньоны в баркетках?! Володя насторожился: «А где это — у вас?» Мы начали хмыкать, и я быстро перевожу разговор, чтобы он не понял. Но она потом еще разок прорвалась со своим «а у нас вот продают то-то и то-то...» — а у нас тогда еще ничего подобного, конечно, не продавали! (Это был примерно 1979 год.)

Наверное, Володя все же смекнул, что это иностранка, а ему с иностранцами нельзя было встречаться. Думаю, за ними следили — в какой ресторан входят, из какого ресторана выходят, с кем общаются.

Надеюсь, что у него все прошло без последствий. И что он меня простил — за эти два ужина.

* * *

*Привет из Японии, Смешное существо!
Как Вы там командуете?¹ Лучшие меня или хуже?
Конечно, лучше.*

¹ Анатолий Васильевич оставил на меня два ввода: Ракитина и Беляева («Месяц в деревне») и репетиции арбузовского «Воспоминания».

Но не очень-то! Не забывайте, что Вы существо слабое. А то приеду и вдруг увижу что-то другое и ужаснусь. Так что не очень-то, а так, чуть-чуть.

Играйте спектакли с удовольствием, ворчите на партнеров в меру. А главное, будьте здоровы. Ваш Куросава.

С днем рождения!!!

[Эфрос]

Самыми интересными и замечательными были репетиции, когда Анатолий Васильевич на сцене показывал актерам. Большого эстетического наслаждения в театре я не испытывала. Невероятно интересные репетиции!

Их даже трудно назвать показами. Это были, собственно, его режиссерские «спектакли». Он просто выходил на сцену недели на две и жил вместе с актером. Как тренер со спортсменом. Вот здесь — так, вот здесь пошел, вот здесь расслабься. И только через эти показы можно было понять существо роли, сцены.

Когда он показывал, я на него смотрела, слушала — и мне все было понятно. Не могу объяснить, откуда это понимание рождалось, — все-все понятно, и не просто мысли, а главное — внутренние побуждения. Я будто ощущала какую-то мелодию, которая его ведет, или которую он ведет, словно звучала какая-то струна, такая щемящая, — словно он играл на скрипке. Не надо было формулировать — нельзя же музыку переложить в некую логически определенную мысль! Мелодию нельзя сформулировать.

Хотя, когда надо было, он и формулировал достаточно ясно и точно. Но надо было с его языка перевести задачу, которую он ставил, сделать для себя чувственную транскрипцию, не формулировку его записать, а чтобы та музыка, которая за формулировкой, вошла в тебя.

Но что тут расскажешь, он сам об этом лучше написал...

Пока актеры еще не были обременены славой и успехами в соревновании с режиссером, они шушукались в кулуарах: «Господи, нам бы хоть пятьдесят процентов сделать из того, что он имеет в виду, хоть двадцать пять процентов воспроизвести из того, что он показывает, — уже бы было хорошо!» А ему хотелось, чтобы ты взял сто процентов, а потом еще добавил своих сто... Ну кто же это мог!

Когда он заканчивал свои показы или рассказы — а он и рассказывал с показом — и спускался в зал к режиссерскому креслу, я огорчалась. Все сразу как бы пустело, теряло смысл. Правда, и после он некоторое время еще стоял с актером рядом на сцене и почти физически — точнее, эмоционально — то ли подбадривал, то ли куда-то вел и приговаривал: «Да-да-да-да-да... туда-туда-туда-туда», мол, продолжай, продолжай, не останавливайся, да-да-да-да, а тут стоп — ошибка. И начиналось все сначала.

Он все время словно подталкивал актера в нужном направлении, как бы обозначая, что вот здесь верное русло, а вот здесь надо бы поточнее. Он стоял рядом и задавал ритм, эмоциональный настрой, — все время следил, куда идет процесс. Так поддерживают на воде ребенка, только-только научившегося плавать: ну, давай, гребь, гребь, так-так-так...

Но наступал момент, когда он говорил: «Ну вот, а теперь — сами», — и актеры оставались одни, уже без его физического участия и «сами» начинали что-то делать. Сразу становилось скучно, сиротливо, неталантливо и неинтересно и даже противно. Сразу заметно падал уровень.

Очень хорошо помню репетиции «Отелло». Это было невероятно! Никто никогда так гениально не играл Отелло, как его показывал на репетициях Коле Волкову Анатолий Васильевич. У него появлялась такая мука на лице, такие были глаза, мимика — жутко, невозможно было смотреть. Помощник режиссера Таня Вуль, подруга моя, из-за кулис мне делала знаки: ну, мол, ты видишь?! Я ей глазами отвечала: да, вижу, вижу, вижу. И понимаю, что ты тоже это видишь и то же самое чувствуешь. Ну, а другие? Актеры? Нет, актеры не очень... Кто-то смотрел, прикидывая, кто-то смотрел, не очень соображая, кто-то вообще — вниз опустил глаза и ковырял нос...

А когда он заканчивал показы — ну пытаешься что-то сделать, что требовалось по задаче, но... Все дело в его личности. Ведь это его личная тема. Отелло — **чужой. Иной. Инакий. Непонимаемый. Не ко двору.** И вот эта тема — тема Яго — ненависть к иному, к другому, не такому, как все, видимо, эта тема жила в нем настолько глубоко, что показы в «Отелло», за все двадцать пять лет, сколько я с ним работала, были самыми замечательными по эмоциональности. Когда начинаешь за ним наблюдать, вглядываешься и видишь выражение глаз, мимику, всю палитру муки, переживания собственной **инакости**, — тогда что-то с сердцем происходит и невозможно оторваться.

Это были не актерские, а режиссерские показы: как бы чуть-чуть-чуть, поверхностно, намеком, но эти показы — самое запоминающееся из прошлого. Сильный эмоциональный ряд. Grimасы муки. По-моему, кто-то снимал его репетиции, есть серия фотографий, которые отражают эту муку на лице, какое-то неизмеримое отчаяние.

Нужно было быть Эфросом, чтобы так чувствовать. Мне кажется, редкий человек умеет так чувствовать...

Вообще, по-моему, главная причина всего, что с ним происходило, именно в том, о чем он никогда не высказывался впрямую или высказывался очень редко, но что сидело в нем глубоко: *он и сам был иной*. Не со знаком плюс, не со знаком минус — а вот что-то было в нем, в его индивидуальности *иное*. Инакое. Инородное.

Сам он иногда говорил полушутя: «Вот ужас-то! Приходит Любимов в кабинет к начальству — он там свой. Ефремов тоже: приходит, видимо, по-матушке скажет — и свой. А приходит Завадский — чужой». Думаю, что и Анатолий Васильевич в начальственных кабинетах был чужой.

В чем же была эта чужеродность? У Завадского она была, наверно, в какой-то его редкостной интеллигентности. У Анатолия Васильевича — видимо, вот в этой самой проклятой профессии режиссера, вне которой он не умел существовать. В том, что у него были свои нравственные ориентиры, отличные от других. Он любил повторять, что «с властью можно договориться», что не в ней суть, — суть, видимо, для него была в другом: в *ином* взгляде на мир, на жизнь, и проявлялось это прежде всего в профессии.

Эта *инакость* вызывала к нему противоречивые чувства: кто-то его безумно любил, кто-то ненавидел люто, хотя непонятно за что, — равнодушными он не оставлял никого. Его друзья пытались понять, расшифровать причину какой-то актерской и человеческой несовместимости с ним, и далеко не всегда это у них получалось — вечно что-то они ему не прощали, запрещали, выясняли отношения, предъявляли претензии.

Вечные претензии со всех сторон: а почему он не такой, да не такой, да не этакий? Почему *не как все*? Многих это раздражало, злило.

Ему говорят: «Вам присудили орден (то есть, конечно: «наградили орденом» — хорошая оговорка, не будем исправлять), нужно приехать получить его в Верховном Совете». — «Это потом, успеется, у меня репетиции», — отвечает он начальству. Я пугаюсь и говорю: «Анатолий Васильевич, они не понимают, что такое репетиции, они же чиновники, они дают вам орден, а вы должны “с энтузиазмом” пойти получить». Он сказал: «Ну и плевать». Может, орден был для него оскорбителен — как камер-юнкерство для Пушкина, не знаю.

В «Отелло» Анатолий Васильевич исследовал природу ненависти. Причины, корни ненависти.

Спектакль начинался с того, что Дуров — Яго — выходил на авансцену и говорил: «Ненавижу!»

Он, правда, очень яростно это говорил. А мне всегда казалось, что зло — могущественно само по себе. Поэтому ничего не надо усиливать — ни голосом, ни мимикой, ни жестом. Зло может сказать «ненавижу» даже с усмешкой, тихо. И в этом угрозы будет больше, нежели в крике: если человек что-

то там кричит громко, негодует, в этом — проявление слабости. Сила — в тихой убежденности. Тогда страшно.

В чем же корни ненависти?

Анатолий Васильевич обозначил героя одним словом: *чужой*. Эта тема — *чужой* — была, повторяю, для него главной в спектакле.

Как объяснить человеку, что такое «чужой»? Чужой — кому? Всем! Например, другая национальность — чужой. Уже понятно. (Но если человек, допустим, антисемит — то что ему может быть ясно из этой формулировки?) В случае с Отелло, казалось бы, все очень ясно: он негр. *Иной*. Иной окраски, иной крови. *Иной* — значит, *чужой*. Например, армянин — чужой для россиян, и нетрудно продолжить этот ряд. Интеллигент тоже кому-то чужой.

Но ведь не только в этом дело. Этого мало. Это — частность. Как объяснить современному зрителю, что такое *чужой* во всем объеме этого понятия?

Отелло — военный, генерал — но *чужой*. Как сделать генерала *чужим*? Он должен быть чуть-чуть штатским. Штатский среди военных — тоже чужой. Что значит для генерала — быть штатским? Ну, скажем, чуть-чуть интеллигентный. Уже — другой. *Иной*. Военный интеллигент. (К примеру: интеллигентный милиционер — наглядно, не правда ли?) Чужой. Может быть, даже и в очках. Значит — книголюб, значит — «больно грамотный» и т. д. Или — немножко поэт, допустим.

Значит, он не такой уж и военный. Поэтому не случайно на роль был выбран актер Волков. Так и так — из Коли Волкова трудно сделать военного.

Чужой. Иной. Инакий. Не ко двору. Непонимаемый. Все эти нюансы одного «зерна». И отсюда произрастает все: зависть и ревность. Зависть к *инакому*, который лучше тебя. Ревность — к *чужаку*, которому почему-то больше дано. Он выше тебя, он чище тебя, он благороднее тебя. Зависть и ревность порождают ненависть. Ненависть — к *иному*. Ненависть — непостижение высоты, поэзии, духовного богатства.

Отелло все время пытается объяснить себя, еще в сенате, потому что ему нужно соединиться — через препятствия — с Дездемоной. Он себя объясняет, но, тем не менее, остается — *чужим*. Кажется, вот все при нем, но оттого, что он *инакий*, какая-то в нем будто бы «червоточина». Он и сам понимает эту свою *инакость* — и поэтому верит Яго! Верит, что Дездемона ему изменила — у него все сходится. Потому что он сам страдает от своей *инакости*. И это признак интеллигентности: сам страдает от своей *инакости* и допускает, что могут страдать от нее другие. И, как только ему говорят, что Дездемона изменила, у него на вопрос «а почему?» сразу находится ответ: «Да **черен** я!» Вот причина! Ответ мгновенен — он в нем, внутри него. Свою инакость он ощущает как червоточину. Если бы в Отелло не было вот этой червоточкины — ощущения себя *инаким, чужим*, если б он был гармоничной личностью, — он никогда не поверил бы Яго. Он поверил бы Кассио и Дездемоне. Потому что, если есть гармония, у человека не будет сомнений в себе и в окружающих. Но поскольку Отелло поражен дисгармонией, ощущением собственной инакости — он из воздуха хватает то, что якобы подтверждает его ощущения. Дисгармония.

Я уж не знаю, насколько мы выполнили замысел Анатолия Васильевича — яркий, красочный, эмоциональный. Мученический. Ему всегда была свойственна эта тема, это ощущение муки, — какой бы спектакль он ни ставил.

* * *

Милая Оленька, привет!

В Москве сразу стало тихо. Никто не звонит, и мне некуда позвонить. А там у Вас небось бушуют страсти. Или нет?

Если бушуют, то подальше от них, ибо я вспоминаю речь Арбузова после нашего спектакля и думаю, что он прав. Это просто мы никак не повзрослеем, хотя в общем-то пора. Спектакль наш¹ осенью обязательно еще доработаем, чтобы все было хорошо. И будет!

Я тружусь над «Тартюфом», скоро закончу, но сдать не удастся, не готовы костюмы (!). Тут уж не выйдешь в своих. Впрочем, обещают в последний день все подать, и тогда покажем худсовету.

Обстановка здесь не нервная, милая, так что я вроде бы и отдыхаю. Прихожу с репетиции и усаживаюсь за «Три сестры».

Читали ли Вы в «Литературке» про Уильямса?² Там немного похвалили. Больше новостей у меня нет. Живите там, пожалуйста, спокойно, а то мы с Вами какие-то все-таки чудаковатые. Там небось какие-нибудь события, и Вы на все реагируете, а реагировать надо вовсе не на все, на расстоянии это как-то всегда лучше понимаешь.

¹ «Воспоминание».

² Спектакль по пьесе Т. Уильямса «Лето и дым».

Время летит быстро, не успеешь оглянуться, уже 10 дней проскочило.

Привет всем тем, кому Вы захотите его передать.

Будьте здоровы.

Ваши Эф.

Говорят, что в т-ре им. Лен. Комсомола на гастролях в Ленинграде кто-то кого-то изнасиловал. Надеюсь, что у вас там ничего подобного нет. Главным образом, следите за Дунаевым¹, чтобы он ни к кому не приставал. <...>

На «Отелло» я вдруг поняла, что нас уже чему-то научили, что приобретено какое-то мастерство. Конечно, это произошло раньше — но именно на «Отелло» я ощутила покой в работе, не было никаких взрывов и всякого такого... Нам уже доступна была высокая драматургия — позади плодотворное десятилетие, в багаже набирался ряд пьес из классики: Чехов, «Ромео и Джульетта», «Брат Алеша» по Достоевскому, мольеровский «Дон Жуан», «Женитьба» Гоголя! Потом уже — «Отелло». Когда попадалась не классика — я не знаю, Я. Волчек, А. Арбузов, — мы уже ворчали. У нас уже были такие аппетиты — меньше, чем мировая классика, нельзя. А Эфрос говорил нам: «Не каждый день попадается пирожное. Надо и черный хлеб пожевать. Надо переключаться на другое, а потом уж что-нибудь придумаем».

В те времена он говорил, что у нас еще есть впе-

¹ А. Дунаев, режиссер.

реди 10 лет творческой жизни и интересный репертуар — если мы будем *спокойны*. Не дали ему этих десяти *спокойных* лет. Но это особый разговор...

А пока, на репетициях «Отелло», мы были еще *спокойны* — может быть, последний раз. (И наверно, на «Месяце в деревне».) Работали дружно, весело и, даже играя трагедию, позволяли себе шутить. У актеров, конечно, разные характеры, случались и капризы. Кто-то, скажем, заявлял Анатолию Васильевичу, что он, мол, с такой-то не будет работать, другой говорил: «а я не буду в паре с тем-то играть», «а мне вот он мешает», «а вот Колька мне руку выворачивает» (это уже я). В общем, крутили как могли. Взрослые дети. А Анатолий Васильевич все время этих взрослых разбушевавшихся детей мирил. Обычно он смеялся и говорил: «У вас у всех разные индивидуальности, у вас у всех разные недостатки, но если положить их на чашу весов, то, ей-Богу же, недостаток каждого не перевесит недостаток другого. Так что давайте выходить из этого мирно».

В «Отелло» у меня был диалог с Яго — после бурного объяснения с Отелло. Дездемона тревожится — что с ним случилось, почему он так недружелюбно и агрессивно требует платок? Тема переключается: может быть, он сошел с ума? — и эта тема более серьезная, чем его претензии к ней. «Он сошел с ума, и он — не он, или он заболел...» В этот момент подворачивается Яго, и Дездемона, в пылу той сцены, что-то долго ему втолковывает: «Яго, в чем причина, помоги, он не тот, он другой, что-то с ним случилось, помогай, помогай, потому что я не могу...» — Все это должно происходить в бешеном ритме. По сути, это был монолог Дездемоны. А у Яго — Дурова были короткие реплики, он вставлял

отдельные слова: «да что вы, что вы... помогу, помогу... я не заметил...» — какие-то обрывочные фразочки.

Но Дуров умудрялся перед каждой своей репликой делать паузу. Стремительный ритм сбивался — мне, ведущей эту сцену, приходилось пережидать его паузы. Я эмоционально задыхалась и не могла идти дальше — я почти надрывалась. И однажды я сказала Анатолию Васильевичу: «Как бы сделать так, чтобы Лева не очень тянул со своими репликами, у меня уже печень болит от напряжения, от его передержанных пауз». Он говорит: «Да-да-да, я посмотрю, что там происходит в этой сцене». Ну-ну, думаю, посмотрите. А я помогу.

Я стояла в этой сцене у портала, а Лева в глубине сцены. И когда Лева опять сделал паузу, я шуточно, держа обе руки перед собой, стала загибать пальцы на счет: раз, два, три, четыре... При этом не останавливалась и продолжала играть и «страдать», оставаясь в том же эмоциональном потоке. И молча загибала пальцы, как бы отсчитывая секунды, — наглядно показывала Эфросу, сколько Дуров держит паузу перед своей репликой. Когда я дошла уже до второго десятка, Анатолий Васильевич начал хохотать.

А после репетиции сказал: «Ну, бандитка!..» (Действительно, мастерство дошло уже «до предела»: продолжаешь рыдать в полную силу и еще успеваешь отсчитывать на пальцах, сколько актер держит паузу перед своей репликой.) В результате он сделал мягкое замечание Дурову: «Лева, ты подожди, подожди», — как-то очень легко. Но мне казалось, что Дуров это делал специально.

К тому времени самолюбие у всех уже разгуля-

лось. Особенно после «Женитьбы» — спектакль был широко известен, публика на него ходила, и актеры соревновались — кто кого переиграет, кто больше рассмешит публику, у кого больше аплодисментов, кому больше цветов. А когда многие стали успешно сниматься в кино, пошло уже другое соревнование: за кем круче машина пришла с «Мосфильма» — «Москвич», «Рафик», «Волга» или «ЗИЛ», на таком вот уровне. Вместе с мастерством актерское честолюбие и тщеславие расцветали пышно..

Конечно, мастерство — это свобода владения всеми тайнами профессии, отсутствие технических преград.

Но это — и особый угол зрения: на людей, на события, на жизнь. И мера сострадания. И сила убеждения. И боль. И страсть. *Точно выраженные.*

Наверно, это путь к выявлению истины. Который пролегает через гармонию умения и таланта.

Я доверяюсь собственной интуиции. Мне нужно сначала все поймать сердцем, потом сформулировать для ума, а потом уже воплощать — то есть наполнить своим эмоционально-психологическим содержанием, пропустив через личное восприятие.

Когда я работала в институте со студентами, я и их пыталась научить развивать собственную интуицию. Выстраивать ко всему личностное отношение, «выращивать» свою индивидуальность. Кстати, сил эта работа требовала не меньше, чем сцена, умения самого разнообразного и неожиданного. И там я поняла: научиться могут только те, кто искренне чувствует свое несовершенство, кто сохраняет верность лучшему в себе. Ведь и талант не всемогущ — сам по себе он не может оградить от ду-

ховной ограниченности, самовлюбленности, равнодушия. Надо ему помогать.

Мастерство прекрасно, когда несет серьезный смысл. И еще — когда оно незаметно, неощутимо, когда не видно следов усилий. Тут и рождается идеал, к которому можно только стремиться.

Святослав Рихтер. Анализировать это чудо не берусь. Совершенство — это совершенство. Только догадываюсь, что за этим стояло. Окна квартиры Рихтера выходили во двор Театра на Малой Бронной. Когда бы я ни проходила — ранним утром, поздним вечером, — я слышала, как он работает. Его близкие рассказывали, как потом он ложился в изнеможении лицом к стене и долго приходил в себя, чтобы снова сесть заниматься. А на концертах нам виделось лишь ослепительное зарево вдохновения.

Постоянная неудовлетворенность собой, ясный ум, заразительная эмоциональность, прекрасная, неподдельная скромность. Талант, масштаб и неповторимость личности — в этом отгадка мастерства. Все другое — мастеровитость.

А как его накопишь — мастерство? Конечно, с годами укрепляется воля, становишься устойчивее, избавляешься от всеядности. Но мне всегда чего-то недостает — живу в постоянном ощущении, что чего-то недоиграла, редко устанавливается внутреннее равновесие. Чем старше становилась, тем больше мучалась от своего несовершенства, тревожней вдумывалась в предостережение одного арбузовского героя: «Когда приходит умение, исчезает душа». Максимализм молодости — так печально не зарыдать над тем, над чем рыдала в двадцать пять. Боюсь житейской полумудрости, «благоразумия», солидности.

Когда я читаю новую пьесу, мой первый вопрос к себе: смогу ли? сыграю ли? И так часто с отчаянием говоришь себе: «Нет».

Есть роли, в которых приходится становиться на цыпочки, тогда неизбежно исчезает свобода и точность, а есть — где существуешь на твердых ногах. Вот тогда и разговариваешь «во весь голос», и пластика раскованна. Открыты все шлюзы — для мысли, для эмоций. Главное становится главным, пустяки — пустяками.

Мои отношения со зрительным залом — это напряженный диалог. Почти сражение. Я стараюсь навязать залу свою музыку. Это происходит совсем не безмятежно, часто в прямом противостоянии. Когда мне кажется, что зал отвечает мне неприятием, во мне возникает ток высокого напряжения, собирается вся воля.

Мне необходимо приобщить зрителя к самому процессу движения чувства, мысли. Тогда и наступают самые главные мгновения актерского счастья — слияния с залом, захваченности единой мыслью, единым чувством. Ведь на *этом* спектакль зритель пришел сегодня. И я к *этому* зрителю прихожу только сегодня. Больше мы никогда не встретимся. И когда уходишь со сцены и можешь себе сказать: «Отдала все, что имела. Больше не могу», — это и есть счастье моей профессии. В формулировках не сильна, но, как мне кажется, в сказанном есть некая суть.

Хорошо сыгранный спектакль, премьера, если она веха, — это праздник.

Но в жизни больше будней. Надо копить силы и нести их в театр, на спектакль. До спектакля — готовиться, после — перемалывать свои ошибки. Так день за днем. Ждешь весны, ждешь, когда зазелене-

ют «эти клейкие листочки». И не заметишь... Опомнишься — а уж вновь заснежены поля...

* * *

Наш ответ Чемберлену!

Поверьте мне, что я иногда просто не понимаю, откуда Вы берете пищу для нервов. Ну, иногда, действительно, работа идет трудно и хочется убежать куда глаза глядят. И не только Вам, но и мне, и каждому. Но и тогда мы как-то все справляемся. А сейчас-то что?!! Ведь я всего лишь набросал обций контур спектакля¹. Сделал это, в общем, легко, не особенно утруждая вас.

Вся эта легкость, правда, была плодом многих моих мучений и продумываний. Нервных репетиций почти не было, только в начале, когда я что-то пытался нащупать.

Вам ли, так долго и хорошо знающей меня, Вам ли не понять то, что я теперь предлагаю?! И Вы прекрасно понимаете, я вижу. Понимаете, может быть, пока не умом, а существом. Вы делаете верный набросок роли. И уже сейчас это смотрится. Но в Вашем характере есть «обязательная программа». Она заключается в том, чтобы в свободное от работы время нагромождать на свою маленькую головку большие трудности. Я уважаю эту Вашу особенность, я знаю ее много лет. Но каждый раз Вам говорю: не заводитесь с полоборота. Особенно когда нету причин. Мы еще никогда не подходили к премьере неподготовленными, а сейчас не сделаем этого тем более, у нас доста-

¹ Вероятно, речь идет о спектакле «Наполеон I».

точный опыт. Не устраивайте панику на пустом месте.

Даже те наши спектакли, которые Вы любите меньше других, — тоже не были халтурой. Я халтурой не занимаюсь, а работаю очень, очень, очень серьезно. Я до болезненности чувствую ответственность и за себя, и за Вас, и за всех.

Вот почему я улыбаюсь, когда читаю Ваши гневные письма. Пишите мне их почаще, но только для того, чтобы освободиться от нервов, а не для того, чтобы заводиться дальше.

Я тоже пишу очень много писем, чтобы освободиться от тревоги.

Но сейчас настоящего повода для тревоги пока нет. Мы художественно живем очень достойно. И это достоинство, я Вас уверяю, мы не потеряем. Вы говорите, что Вам еще многое не ясно по роли. Ну и что? Разве премьеры завтра? Вы говорите, что со мной некогда поговорить. Нет, не в этом дело!.. Мы бы нашли уйму времени, но я (и Вы этого не можете не знать) стараюсь избегать словесных дискуссий. Мне кажется, что в «хаосе» репетиции вырастает чувственная истина, а не головная. Пожалуйста, поверьте, что это не самый плохой метод работы. Вместе с тем все ответы на вопросы, которые требует Ваша головка, — Вы получите.

Будьте здоровы и иногда радуйтесь, что Фортуна (слово Феллини) еще ни разу не повернулась к нам задом.

Искренне Ваш Эф.

Начались репетиции «Месяца в деревне». Трактовка уводила далеко от салонной драмы. Отчаяние молодой женщины, которая не прожила важного этапа в своей жизни. Что-то было ею пропущено — и вдруг ее поглощает страсть, тоска по непрожитому. Как войти второй раз в текущую воду?

В «Месяце в деревне» Анатолий Васильевич пытался проанализировать, что это за «штука» — страсть. И как же это играть? Когда страсть захлестывает и человек бежит и ищет глазами и всем существом — где же этот студент и что он там делает, и с Верой ли он...

Эфрос задавал бешеный темпо-ритм. Я не знала, что такое страсть. Что такое остановившийся взгляд, когда человек уже плохо соображает. Только помнила по Цвейгу, есть у него рассказ «Амок», там что-то близкое. Но то, что Анатолий Васильевич показывал, казалось мне крайним преувеличением. Он, наверное, и стремился к преувеличению — но когда он показывал, я не могла повторить. Пропустив через себя, я это делала, словно демонстрируя, как мне это неприятно. То есть я репетировала с еще большим преувеличением, чем он показывал.

Собственно, сцена — это всегда преувеличение. Но мне страсть в таком изображении казалась некрасивой, безобразной. А Анатолий Васильевич возражал: «Искусство — не есть благообразие».

И так мы с ним спорили — и в начале репетиций, и потом...

И вот, из-за моего нежелания принять его точку зрения и его нежелания понять мою, произошла однажды очередная остановка в репетиции. Тупик.

Я подошла к portalу и зачем-то била носком туфли в стену. Так я делала в детстве, когда хотела побыстрее износить ботинки, которые мне не нравились, из каких-то американских посылок. Я мочила их у колонки под струей воды, потом подходила к углу дома и била о гранитный фундамент — чтобы они быстрее «износились».

А тут я подошла к portalу, сама не знаю зачем, и бью ногой, и чувствую, что сейчас произойдет очередной конфликт, видимо, все шло к тому — вот-вот, сейчас вспыхнет конфликт из-за этого показа страсти. Он взорвется, именно сегодня. И Эфрос тоже понимал, что сегодня будет взрыв.

Когда я опять с большим преувеличением показала — как он показывал мне рисунок роли, — он сказал: «Все! Хватит! Довольно!» Я сказала: «Вот и хватит!» — и ушла со сцены. Спустилась на первый этаж, зашла в туалет, как обычно, грязный (евроремонтов тогда не делали.) Нашла грязный веник, и от этого грязного веника отщипывала кусочки.

Репетиция, конечно, остановилась. К туалету подошел Александр Леонидович Дунаев и говорит: «Олька, ну выходи!» Я говорю: «Не выйду!» — «Нет, ты выходи. Давай поговорим!» — «Нет, не выйду! А если выйду, то вообще не войду в театр. Я лучше не выйду». Он говорит: «Но все-таки из туалета-то выйди — людям тоже нужно... Ты выйди лучше оттуда». Ну каким-то образом он меня оттуда выманил...

И все-таки природу страсти тогда понять я не могла. Я ее поняла, но только через год. Видимо, что-то должно было осесть, нужно было понаблюдать, увидеть, переварить, через что-то пройти. А повторить внешний показ — недостаточно. Актеры говорили, что если хоть как-то повторить показ

Анатолия Васильевича, то обеспечены пятьдесят процентов успеха. Но пятьдесят процентов — все же маловато...

* * *

Когда мама приезжала в Москву, я ее приглашала — сначала на свой дипломный спектакль, потом на свои спектакли в театр. Я играла и иногда бросала взгляд на маму. Мама смотрела своеобразно: сидит, а глаза почему-то — вниз.

Я после спектакля спрашиваю: «Мама! А почему ты не смотрела на сцену? На меня, на происходящее?» Она мне говорит: «Ты знаешь, Олечка, очень странно, что ты на сцене называешь чужую женщину мамой». — «Мама, но ведь это сцена!» — «Да, но ты знаешь, все равно это как-то очень странно!»

Отношения у нас с мамой были очень доверительные. Ей нравилось, скажем так, мое «хулиганство», она подхихикивала над моими шуточками. Но часто меня останавливала, и было понятно: она этого... стеснялась. Ну, например, если я ругаться начинала, она говорила: «Господи, Олечка, ну как ты выражаешься?» Но когда ей что-нибудь надоедало уж очень сильно, она и сама могла ругнуться — это если она отца куда-нибудь «пристраивала», по какому-нибудь адресу. Поскольку для нас это всегда было неожиданно, мы с отцом просто падали от смеха. Отец у нас тоже был ругачий, но ему как бы положено ругаться, а мама всегда была... ну, «добропорядочная учительница» — и вдруг такое скажет, что у отца глаза распахиваются, и мы с ним валимся от хохота мимо стульев. Вот так мама один раз в пять лет — вдруг ругнется. И сама потом смеется.

У нас с мамой были любовно-шутливые отношения, она понимала мой дубовый юмор и даже иногда получала от этого удовольствие. Но однажды я ее крепко подвела.

Мы отправили маму из Москвы подлечиться в санаторий, где пьют какую-то воду со странным названием «нафтуся» — не помню, то ли под Славянском, то ли еще где-то на Украине. Через какое-то время я послала маме деньги и приписала на телеграфном бланке: «Мама, это тебе на мужиков и на водку. И вообще, ни в чем себе не отказывай». Она к этому времени была уже седая, правда, худенькая, высокая, — ну никак к ней не подходило «на мужиков и на водку».

Когда мама вернулась, она сказала с обидой: «Ну что ты мне послала?!» — «А что такого, мама?» — «Ты понимаешь, когда я это твое послание читала, я вдруг увидела глаза телеграфистки, которая мне деньги выдавала, — она на меня с таким ужасом смотрела, будто я падшая женщина!» Я говорю: «Мать, падшая-то ты падшая, но вот скажи — ты хихикала поначалу?» — «Конечно, я смеялась, Олечка! Но телеграфистка так на меня смотрела, что я покраснела!»

Мама очень трудно переживала старость. Она всегда была интересной женщиной, неординарной. И, видимо, слышала немало комплиментов. Ее красота была неброской и спокойной. Постоянно за мамой «ухаживал» кто-нибудь из папиных сослуживцев, ну там главный инженер или директор завода. Может, папа поэтому так и петлял по стране, чтобы маму спасти от ухажеров?! А вовсе не потому, что она работала в архиве, и ее надо было увести от «посадок»?! Но это шутка, конечно.

Так вот, в старости мама часто жаловалась: «Ох-ох-ох... никому мы не нужны...» Я говорила: «Мама, ну кому ты хочешь быть нужна в больнице? К тебе хорошо относятся врачи, я прихожу...» — «Нет, никому мы не нужны».

Мама всегда была очень болезненная. Поэтому часто приходилось укладывать ее в больницу — операция, удаление желчного пузыря... Тяжело вспоминать. В молодости не понимаешь — ну что это у нее за такие «ох-ох-ох»? А когда вступаешь в ее возраст, хочется сказать то же самое. Думаешь: Боже мой, Боже мой, ну как же молодые не понимают тех, кто старше? А те, кто старше, редко понимают молодых...

Когда я была уже взрослой, где-то лет сорока, и тоже уже «устала от жизни», мама не всегда понимала, что и мне трудно. Это было и смешно, и грустно. Она ходила в театр на спектакль, а после говорила: «Олечка, какая у тебя тяжелая работа! Какая у тебя тяжелая работа!» Но тут же забывалась — и в шесть часов утра я слышала, как она ходит мимо моей комнаты и недоумевает: «Почему Олечка спит?!» Да потому что Олечка около двенадцати ночи приходила домой, что-то еще делала, читала, успокаивалась, — в три я только «утряхивалась». Но уже в шесть утра мама не понимала, почему человек спит. Она терпела до семи, потом терпела до восьми, но уже в начале девятого больше не могла этого терпеть, потому что надо вставать — зачем, она точно не знала, но надо! Она забывала, что у меня «тяжелая работа» и мне нужно больше часов для сна, чем пять-шесть. А ей к тому времени требовалось уже для сна очень мало времени...

...Однажды я привезла маму в Киев, на мои гастроли. Мы гуляли с ней в парке, рядом с гостиницей

«Москва». Там были белки, мама кормила их из рук. Потом я шла на спектакль — мы играли рядом, в большом Дворце культуры. Когда я выходила после спектакля — обычно самой последней, — мама говорила: «Олечка, почему же у вас такие мужчины странные? Неужели же никто не подождет, чтобы проводить тебя до гостиницы?» Я отвечала: «Мама, а почему, собственно, они должны провожать? Гостиница рядом, и вообще...» — «Нет, у вас странные мужчины, Олечка! Как это — не подождать женщину после спектакля, не проводить до гостиницы!» Нет, мама уникальная была!

Когда умер Анатолий Васильевич... месяца через три после этого я вынуждена была лечь в больницу. Но сначала я положила маму — в Боткинскую, а сама потом легла в больницу на Варшавском шоссе. И из своей больницы ездила проводить маму. Когда я приезжала и прикладывалась к ней полужа, она, глядя на меня, говорила: «Ой, Олечка, Господи, какая ты стала беззащитная!» Я очень удивлялась. «Какая-то ты стала беззащитная» — не знаю, почему она так говорила. Маме тогда было уже семьдесят пять лет. О-о-о-о, да — мне еще до нее... дожить надо.

Заслуженной артистке республики нужно писать только на бланке¹.

Милая Оленька!

Может быть, мое письмо поспеет до Вашего

¹ Письмо написано на бланке Московского драматического театра на Малой Бронной.

отъезда. В нем, собственно, будет только большущий привет Вам от меня.

Очень представляю себе, как Вы там ходите, загорелая, в спадающих с ноги туфлях.

А может быть, все и не так.

Приятно думать, что скоро Вы опять будете опаздывать на репетиции. А я буду ходить по коридорам, будто бы чем-то занимаясь, делая вид, что Вы вовсе и не опаздываете.

Съемки мои уже закончились, а к сентябрю окончится и монтаж¹. Так что я буду готов к боевым действиям на театральном фронте. Я столько в это лето находился на природе, сколько никогда не приходилось. И она даже надоела мне, и захотелось в город.

Подумал спросить Вас, хочется ли Вам в город и на работу, но сразу услышал Ваш ответ: «Нет!» — и потому не буду спрашивать, а просто буду ждать на репетиции.

Ваш Эфр.

* * *

Очень сложный вопрос: всегда ли нужно доверять режиссеру? Удивительное дело. Казалось бы — а почему же не доверять, скажем, режиссеру хорошему. Ответ: всегда — не нужно. Точнее: нужно, но не всегда.

Но почему же?

В театре не бывает готовых ответов или формулировок. Не бывает. Иногда ты в полном подчинении у режиссера — и все равно в итоге проигрыва-

¹ Фильм «В четверг и больше никогда».

ешь. В смысле результата. Или, бывает, ты споришь с ним — и тоже проигрываешь. А бывает и так: споря с ним, ты выигрываешь. Но вот когда прав ты, а когда прав режиссер — это вопрос. Хотя, конечно, я сегодняшняя знаю: Анатолий Васильевич всегда был прав. Потому что знал гораздо больше про то, что собирался ставить.

Все, что во мне есть, это было или открыто, или сделано им. И то, как я познавала самое себя и собственнно проникновение в профессию, — все это заслуга Эфроса.

Но иногда — иногда — случалось и непонимание.

В пьесе Уильямса «Лето и дым» Анатолий Васильевич хотел, чтобы героиня Альма была... ну что ли с органически поврежденной нервной системой. А мне не казалось, что это человек с поврежденной органикой. Потому что это уже не психология, а патология, и мне это не интересно. Очень долго мы с ним спорили.

Я была уверена, что Альма — человек нравственно и физически здоровый, чистый, но только такой вот... все время смущающийся, очень ранимый и колеблющийся, зависимый от внутреннего и внешнего мира. Как колокольчик на тоненьком стебельке, от каждого дуновения, от каждого взгляда, направленного на нее, она вибрирует: все время что-то не так — кто-то не так посмотрел, не так подумал. Ее существование казалось мне драматическим.

Я видела у нас на репетиции одну актрису из московского областного театра. И то, как она здоровалась, как она кланялась, — это была Альма. Она почему-то кланялась как-то почти в пол и в полуреверансе отступала спиной. Была при этом удивительно красивая: большие голубые глаза, роскош-

ные каштановые волосы и чуть скорбное выражение лица. Альма.

А Анатолий Васильевич говорил: Альма — это наша заведующая репертуарной частью, то есть попросту «курица». Не знаю, кто был прав. Но я не дотягивала в репетициях до его замысла. Я сопротивлялась отчаянно.

Анатолий Васильевич считал, что Альма чуть-чуть не в себе, а это уже «органика», и по выразительным средствам должно быть несколько гипертрофированно-клоунским. Он хотел создать на основе пьесы Уильямса яркое театральное зрелище, почти клоунаду. Чтобы по форме все было выразительно, ярко.

Хотя в то же время повторял, что Уильямс — это очень тонкая структура, почти паутина, вуаль. Что-то нежное-нежное, как пастель. А мы вот, актеры и режиссеры, приходим часто со своими грубыми декорациями, париками и гримами и этой прозрачной ткани просто не замечаем, замусориваем автору всяким хламом. На тонкую ткань произведения, которое и читать-то следует осторожно, как бы едва-едва проходясь по клавишам, настолько эта ткань прозрачна и тонка, — мы наваливаем наши штампы, всякие внешние атрибуты, и от этой ткани ничего не остается, кроме груза наших театральных привычек. Мы настолько заштампованы, что неспособны к тончайшим проявлениям, а именно они и есть суть театра — эти штучные нюансы, они-то и выражают сценическую индивидуальность.

Но как сохранить прозрачную ткань автора? Вот на эту тему мы с ним и спорили. Я была против того, чтобы играть Альму нездоровой психически. Впрочем, у Уильямса часто так и было. Но в данном

случае я все-таки предполагала, что Альма физически и психически здоровый человек, — просто такая особенность характера. У Солженицына есть пьеса «Свеча на ветру» — там героиня все время трепыхается от любого дуновения ветра... Вот и в «Лете» Уильямса такая героиня — она все время словно чего-то боится. Я знала таких женщин, которые колеблются, сомневаются во всем. Возможно, и я бываю такая... Что-то таилось в ее биографии, какая-то рана с детства. Она несла в себе свой комплекс.

Отчего же он рождается у человека? Наверно, когда ему кажется, что он хуже других, потому что отличается от них. Но все люди — р а з н ы е и н е п о в т о р и м ы е. И н д и в и д у а л ь н о с т и. И человек должен ценить именно свою непохожесть на других.

Когда я была пару лет назад в Египте, произошло какое-то недоразумение в отеле — самолет вылетал в Москву около девяти вечера, а это не совпало с расчетным часом в гостинице. Одним словом, всех решили выселить в двенадцать часов дня. Я говорю русской служащей из турагентства: «Хорошо, я могу оплатить свое пребывание здесь до девяти вечера». — «А почему, собственно? Вы что — не как все?» — Это мне сказала девочка из поколения «свободных», выросшая уже после того, как нам ее, эту свободу, «разрешили».

Моя же мама воспитала меня так, что я поняла очень рано: свободу нельзя разрешить, свобода у тебя внутри — или она у тебя есть, или ее нет и не будет никогда. Даже с высочайшего разрешения.

Этой девочке я с радостью объясняла: «Да! Я — не как все! И вы должны быть — не как все! Вы — *единственный экземпляр!*»

Так вот об Альме. Анатолий Васильевич показывал рисунок этой роли очень остро — почти гротескно. А мне претило, что он хочет из этой женщины сделать невменяемую чудораashную психопатичную курицу.

Я пыталась репетировать так, как он показывал, в повышенном нервном ритме. Но все равно — я как бы сглаживала углы, потому что чувствовала, что нервность Альмы — в отчаянии неуверенности.

Вот она в первый раз приходит с молодым человеком в ресторан. И ежесекундно в сомнениях, в колебаниях: ой, а что же сейчас будет, а как он меня поведет, а как же... Герой чувствует, понимает, что героиня невменяемая, и что с ней ничего не получится — ни в ресторане, ни после ресторана, что отношения не сложатся. Здоровому парню с ней очень сложно, он чересчур здоров, чтобы заниматься всеми этими комплексами и нюансами. Она все это тоже понимает, ощущает...

И однажды на репетиции дело дошло до полного конфликта, когда Анатолий Васильевич сказал, при всех: «Вы, Оля, дура. Вы разрушительница». Вот так. Тогда я не захотела читать стихи в таком гротескном ключе. Я спрашивала: «Вы хотите так?!» И показывала еще более гротескно. И упиралась: «Мне это кажется неверным».

Анатолий Васильевич устроил скандал и полный разнос. Я молчала, качала ногой и думала: все, на репетицию я больше не приду. Потом быстро собрала свои вещи и отправилась домой.

Все было безразлично, происшедшее казалось более серьезным, чем то, что может случиться завтра: буду ли я с ним когда-нибудь работать или не буду, буду ли даже просто разговаривать...

Анатолий Васильевич догнал меня: «Я вас отведу». Ехали мы молча. Когда до дома оставалось уже метров триста, я снова подумала: «Больше я на репетицию не-при-ду!» И в этот момент он сказал: «Вы все-таки завтра приходите на репетицию. Я не буду вам больше ломать хребет». (У него бывали такие прозрения, когда он точно знал, о чем я думала или когда мне было совсем плохо.)

Когда спектакль уже шел, мне было интересно — волнуется кого-то моя Альма или нет?

Но я ни у кого не спрашивала после спектакля: «Ну как тебе?» или: «Ну как я играла?» Никогда в жизни не задала я ни единого вопроса по этому поводу. Скорее всего боялась получить не тот ответ.

Тем не менее на отклики натыкаешься произвольно. Вот одинокая женщина, которую спектакль должен бы затронуть, — она осталась равнодушной.

А вот другая, у которой было много мужчин, — казалось бы, не такой уж одинокой судьбы. Она переодевалась после спектакля у меня в гримерной (это было в зимнее время) и, торопливо, судорожно натягивая теплые зимние штаны до колен, говорила: «Ну вы даете! Да ну вас! Да ну вас, к чертовой матери! Ну вы даете!» И, отворачивая от меня глаза, быстро оделась и ушла. Я поняла, что ее спектакль взволновал.

Благополучного, как мне казалось, Андрея Миранова это не должно было тронуть, ну никак. Но Андрей поднимался после спектакля по лестнице и как-то странно бормотал: «Ну вы... ну вы... как это... ну как это... да вы что, ребята...» И я поняла, что Андрюше — благополучному, успешному Андрюше, без внутренних комплексов, — понравилось. Это

было ясно, хотя он только хмыкал и ничего внятного не говорил...

А однажды во время спектакля «Лето и дым» кто-то пришел и сказал, что Анатолий Васильевич смотрит спектакль. Стоит среди публики, у выхода... и плачет. Я удивилась, думаю: «Ну, сейчас будет разнос».

Анатолий Васильевич пришел, долго как-то хмыкал, а потом сказал: «Оля, вы хорошо играете. И этот спектакль я проиграл. А вы его выиграли».

Доверять, не доверять режиссеру — повторяю, ответ тут не может быть однозначным. Иногда я себе говорила: «Ну хорошо, вот в этой работе буду абсолютно послушной». Так было, например, на «Чайке» — ничего хорошего, мне кажется, из этого не вышло: не смогла я через себя роль пропустить — строго подчинялась воле режиссера, и, возможно, это было лишь техническим подчинением.

Надо, видимо, добиваться согласия, слушать друг друга, стараться понять и совместно находить наилучший вариант, — то есть нужен творческий синтез. Для искусства, как и для любви, нужны двое. (Чудная мысль!)

Метод Анатолия Васильевича, как бы он ни видоизменялся с течением времени, направлен был на то, чтобы разбудить актерскую интуицию, дать ей свободу. На то, чтобы «раскрыть актеру ребра» — сделать его способным творить самостоятельно, а не только выполнять те задачи, которые ставит перед ним режиссер.

Я помню, на репетициях «Ромео и Джульетты» часто режиссером лишь обозначалось, *что* надо делать, а *как* — Анатолий Васильевич не показывал.

Если актер стоит на правильном пути, он сам выберет и форму — *как*. У меня были споры с сестрой, которая после «Ромео и Джульетты» сказала: «Оля, как ты некрасиво плачешь на сцене!» Я очень обижалась: «А, конечно, тебе бы только чтобы красиво плакали». Да, существует формула: «прекрасное несчастье». Но интуиция многое подсказывает нам из жизни. Даже из той жизни, которая... еще не прожита.

К тому времени у меня еще не было страшных потерь, смертей близких. Пройдет время, я буду хоронить своего отца. А еще через несколько лет попадутся мне под руку две фотографии: я в последней сцене «Ромео и Джульетты», над умершим Ромео, — и фотография из крематория, на похоронах отца. Я впервые заметила — на фотографии Джульетты запечатлен жест: я прикрываю глаза тыльной стороной ладони. Я увидела умершего Ромео — и я смотрю на него, как бы заслоняясь от увиденного, словно страшась сразу увидеть целое, как бы закрываясь от солнца и оставляя себе для обзора только маленькую частицу света, чтобы не ослепнуть. Вот так, прикрывая глаза, я начинала говорить — шел процесс осознания смерти Ромео. Когда сознание постигало горе в целом — «все выпил сам!» — рука отрывалась от лица, и глаза уже были направлены в пространство, и приходило решение: надо тоже умирать...

На другой фотографии, на похоронах папы, где фотограф снимал по собственной инициативе, мы не знали, что нас снимают, — я увидела тот же жест, который давно, в Джульетте, выдала мне интуиция. И который родился у меня в жизни через много лет — так же подсознательно! — когда пришла на-

стоящая потеря: глаза прикрыты тыльной стороной ладони. Я подсознательно укрывалась от картины похорон.

Меня поразило то, что точный жест выдан был мне на сцене раньше, чем я это пережила и почувствовала в жизни.

И рядом стояла сестра, которая очень некрасиво плакала — о какой «красивости» могла идти речь в тот момент?

Анатолий Васильевич говорил, что хороший актер — это тот, кто успеет нажать на большое количество клавиш и ни разу не ошибиться. Как хороший музыкант. То есть тот, в игре которого за единицу времени отразится масса нюансов. Который сумеет за отрезок времени, прожитый на сцене, максимально выразиться.

У хорошего актера должен быть широкий диапазон — не две клавиши, а двести. Он все время видоизменяется, успевая нажимать на множество различных клавиш. В единицу времени — больше нюансов, оттенков. Множество разнообразных красок.

В «Месяце в деревне» у меня была сложнейшая сцена: надо быстро-быстро перебирать клавиатуру, проговаривая текст, одновременно не забывая о подтексте. Не успеешь за всем уследить — распадется сценический кусок. Когда я позволяла себе на репетициях недостаточно четко «перебирать по нотам» и нюансам в своих длиннейших монологах, Анатолий Васильевич иногда говорил из зала: «Оля, грязно танцуете!»

Вот это «танцуете» — грязно или чисто, — видимо, служило для него каким-то камертоном: грязно — значит и неверно. А вот если есть «гармония

танца» — тогда это верно, даже если актер в чем-то и ошибается.

Эти слова Анатолия Васильевича я часто повторяю, когда вижу что-то неудобоваримое.

* * *

Уважаемая, нет, многоуважаемая Ольга Михайловна!

Надеюсь, Вы веселы и Ваш смех слышат даже пограничники, охраняющие священные рубежи нашего Черного моря. Или Вы в хандре, и тогда даже Ваша подруга видит Ваш затылок, который, кстати, я на наших репетициях вижу чаще, чем Ваши глазки. Но надеюсь, это бывает только на репетициях, а вне их Вы бодрее. Во всяком случае, от всей души желаю Вам здоровья и бодрости (и на репетициях, в частности). Вспоминаю о Вашей последней работе, в общем, с удовольствием. Уехал из Москвы после банкета вообще в хорошем настроении, а потом иногда просачивались и какие-то мрачные мысли, но умеренно. У Вас — море, а у меня было озеро и лес. А в лесу, как это ни странно, мрачные мысли улечучиваются. Потому что все время пытаешься найти белый гриб, а они отчего-то растут не так часто, и надо напрягать внимание. А в озере градусов 11—14, но я каждый день смело влезал в него и наконец простудился и домой ехал на машине больной. Зато, когда приехал, почти выздоровел. Но для окончательного выздоровления еще полежу 2 дня. Думать ни о чем не хочется, запускаю громко музыку и сплю. Надо ведь набраться сил, чтобы с вами со всеми справляться. Ох, какие вы гады, если бы вы знали, — гады, лягушки, кроко-

дилы, змеи. Хотя про лягушек я тут прочел замечательную статью, где было сказано, что лягушки — очень красивые и безобидные. И когда я в лесу их встречал, то смотрел на них с этой точки зрения, и они действительно казались мне очень красивыми. Надо бы где-то прочесть такую книгу про актеров. Сам когда-то такую писал, но выдохся. Ну да ничего, как-нибудь еще повоюю.

Собачка наша от долгой езды на машине очень похудела, и ее все время рвет. Скоро будет готова свекла, и она ее попробует съесть.

Звонил Вам домой, чтобы поточнее узнать Ваш адрес, но никто не подошел, ни Игорь, ни Ваша собачка, ни Галя. Моя собачка лучше вашей, хотя тоже не подходит к телефону. Хотя ей уже 14 лет, то есть около 80.

Ну вот я и рассказал Вам о лягушках, собачках, лесах, озерах и грибах. Потому что лето. А зимой опять будет Дуров, Козаков, Коган¹, Скегина², Багинян. Ну и прекрасно. Каждому овощу свой фрукт. Кстати, на Юге всегда очень вкусные груши. Съешьте их штук сто, и мы переименуем Альму в Грушу. И Джон ее будет называть ласково — Грушенька.

Итак, Аграфена Михайловна, до встречи.

Ваши Узурпатор Васильевич.

(Посмотрите в словаре, что такое узурпатор.)

¹ И. Коган, директор Театра на Малой Бронной.

² Н. Скегина, завлит.

Был период на Малой Бронной, когда у Анатолия Васильевича подряд выходили театральные шедевры: «Дон Жуан», «Женитьба», «Месяц в деревне», «Брат Алеша»...

Тогда Анатолий Васильевич начал проводить публичные репетиции. Не специально — просто в театр пускали всех. Кто бы ни попросился, чуть ли не с улицы, — у Анатолия Васильевича даже мысли не было кому-то не разрешить присутствовать на репетиции. Поэтому и зал, и балкон постоянно были заняты студентами, стажерами и знакомыми актеров, и знакомыми знакомых, и просто любопытными. Как правило, на каждой репетиции бывало по двадцать-сорок человек. Люди сидели, даже если процесс был далек от момента, когда актеры начинают что-то на сцене пробовать. И задолго до того, как актеры останутся на сцене без режиссера. Потому что период, когда режиссер все время находится на сцене, — самый существенный в репетициях: вся ответственность лежит на нем одном, своим рассказом и показом он пытается внедрить в актеров свой замысел.

Но актеров, и меня в том числе, раздражало присутствие посторонних людей в зале. Мы даже подтрунивали над Анатолием Васильевичем: мол, сегодня к вам прибыли еще несколько эшелонов. Или: «Прибыл отряд строителей... или уборщиц... Они тоже хотят поприсутствовать!» Он реагировал очень самолюбиво, но мы не унимались. И когда однажды, увидев где-то в задних рядах спящего человека с чемоданом у ног, я сказала: «Ну вот, вокзальное помещение оборудовано, люди отдыхают

здесь!» — Анатолий Васильевич очень на меня рассердился.

Но это все были забавы здорового коллектива. Ну такой как бы шуточный скептицизм. Что же, собственно, нами руководило? Почему мы так себя вели? Очевидно, боялись, что на этом ярком фоне талантливо фонтанирующих идей мы перед присутствующей публикой выгладим голыми, как говорила Раневская. И пустыми.

В это же время начали выходить его первые книги. И все же ему не хватало отдачи от зрителей, от читателей. Может быть, поэтому Анатолий Васильевич в то время, помимо репетиционных показов, много публично выступал. Он постоянно призывал меня сторониться житейской суеты, потому что, кроме усталости, мешанины в голове и всякой прочей дребедени, ничего в голове после этого не остается. И вот, как старательная ученица, я начала уже возвращать усвоенное учение учителю: «Анатолий Васильевич, — говорила я ему иногда, — а что это вы “пустились во все тяжкие”? Всякие путешествия, публичные лекции и прочее?» Помню, даже так говорила: «Драмкружок, кружок по фото... Зачем вам это нужно — то в Клин с лекцией о Чехове, то в Союз писателей?»

В этом Союзе советских писателей, куда его пригласили на какое-то сборище, он вдруг получил из зала реплику: а чего ты, мол, тут вообще делаешь, не пора ли тебе эмигрировать? Конечно, он не ожидал такой реакции — не понимал, куда идет. Подобные вещи очень выбивали его из седла. Он всегда с трудом переваривал человеческую агрессию, тем более, казалось бы, беспричинную. Я даже не думаю (во всяком случае, судя по его словам), что его спе-

циально волновал еврейский вопрос, а вот проявление человеческого недружелюбия и агрессии — это его надолго выбивало из равновесия и приводило в состояние какой-то застывшей грусти.

В этот период Анатолий Васильевич стал ездить ставить за границу. Кроме того, он вынашивал разные проекты — ему хотелось выйти за пределы драмы. Актеры пытались затормозить эту его кипучую деятельность. «Что это за желание такое — поставить в опере? — ворчали они. — Или в мюзик-холле? Как бы это не вышло боком». И даже я включалась в эту «воспитательную работу» и говорила, что мюзик-холл — это особая область, о которой нужно что-то знать, там действуют законы совершенно другого жанра, отличные от драматического театра, что надо хотя бы в Белые Столбы поехать, посмотреть фильмы какие-то, может, программы «Фоли Бержер», «Лидо», кабаре парижских. Кажется, он действительно ездил туда, в Белые Столбы.

Но Анатолий Васильевич на это отвечал: «Вы стремитесь стреножить меня. А я хочу работать во многих областях, и мне кажется, что я могу это». И он сделал тогда много значительных работ на телевидении, открыл много новых телевизионных приемов, которые другие, как обычно, быстро подхватывали и на ходу присваивали, возможно, даже не зная, кому эти открытия принадлежат. И в кинематографе, после своих ранних фильмов, он уже готов был приступить к какому-то новому этапу, реализовывать свои новые идеи. Но на «Мосфильме», где в это время сидели почти все его сверстники — Ю. Карасик, Э. Рязанов, кто-то еще третий был, они тогда руководили творческим объединением

на «Мосфильме», — его заявки тормозились. К примеру, «Месяц в деревне», который он хотел делать на «Мосфильме», встретил сопротивление, — причем, я помню, не столько у чиновников, сколько у самих режиссеров. Иногда с чиновниками легче было найти общий язык, чем договориться с коллегами...

К сожалению, мне очень редко приходилось наблюдать результат творчества Анатолия Васильевича со стороны, то есть быть зрительницей его спектаклей. Чаще находилась на сцене — из зала видела до обидного мало. Что-то нравилось, на что-то бурчала. Но всегда было сильное эмоционально-художественное впечатление — за это можно было не волноваться изначально, еще не видя.

Не всегда у меня была возможность даже бегать в зал и смотреть урывками. Так я, иногда, смотрела «Мольера» в Ленком — выбегала, чтобы глянуть со стороны. Но даже мимолетные впечатления открывали мне — что это за чудо, что за воздушная прелесть. При высоком накале драматизма, глубоком содержании — легкая условность формы.

По авансцене расставлены натуральные свечи. На высоких вешалках, как на складах в театре, висят костюмы. Большое распятие в центре.

Мольер умирал на кровати с балдахинном, звучал клавесин, замечательная музыка Волконского.

В конце спектакля все костюмы складывались в большую-большую гору, похожую на могильный холм...

Вот все, что я успела увидеть, — но это завораживало.

Потом пожарники стали возражать: свечи надо

заменить на электрические. А потом... Этот спектакль у Анатолия Васильевича был последним в том театре — его уволили. Уволили с должности художественного руководителя. Как будто можно кого-то снять с места Художника.

Еще я смотрела «Человек со стороны». Я не была там занята и смотрела спектакль целиком. Какой-то завод, производственные отношения. Но и там Анатолий Васильевич не изменил своей идее. В устоявшийся коллектив приходит новый человек — *посторонний*. Мы хорошо знаем подобные коллективы — все там живут одним: кто куда пошел, кто чего купил, «не пора ли нам чайку попить», — мелочные интересы. А человек пришел заниматься делом.

Пьеса о производстве, но над спектаклем витала такая атмосфера тоски, невозможности, вечности, что уже неважно было даже, о чем спектакль — о заводе ли, о больнице ли. Он был о смерти, о жизни. Словно витала над спектаклем некая музыкальная, эмоциональная, печальная дымка, звучала тоскующая мелодия... о какой-то непрожитой жизни... Но к литью стали это никакого отношения не имело!

После спектакля я в шутку сказала: «Анатолий Васильевич, ну как так получается? О заводе ли, о хирургии ли, но все песни вы поете на один мотив — драматическо-скорбно-ностальгический»? Он помолчал и улыбнулся: «Не знаю. Не знаю — только вы никому об этом не говорите».

Улыбнулся грустно, а у меня сжалось сердце...

Смотрела я и те спектакли, которые он ставил в других театрах.

Однажды Анатолий Васильевич привел меня на генеральную репетицию «Дальше — тишина» в те-

атр Моссовета. И сказал мне: «Фаина Георгиевна очень стесняется, когда в зале кто-нибудь сидит. Поэтому войдете, когда будет темно». Но ее он предупредил: «Фаина Георгиевна, вы извините, я привел Яковлеву, ей интересно». А она ему говорит: «Ну что-о это тако-ое, я ведь еще как будто разде-ета! Я еще не гото-ова!»

Но когда погас свет — ко всему она оказалась готова.

Сейчас много ставят коммерческих спектаклей, как их называют. Вот и эта пьеса была образцом «коммерческой» драматургии: волнующая, сентиментальная, «смотрибельная», как говорят в театре. Да, все так, по законам мелодрамы — слез на этом спектакле зритель пролил немало. Но на каком безупречном уровне все было сделано! Раневская, Плятт, Львов, Терехова, Карташева. До сих пор помню интонации Фаины Георгиевны Раневской — как она в конце спектакля говорила мужу, которого отправляли в дом престарелых, басом так говорила: «Мой дорого-о-ой, мой дорого-о-ой, мой дорого-о-ой...» И как Плятт аристократически кланялся ей, уходя в этот дом престарелых, и говорил: «Я хочу сказать вам, уважаемая (называл ее имя), что я был счастлив с вами! Последние пятьдесят лет!» И она отвечала, когда он уже уходил: «И я, и я была счастлива каждую минуту, каждый час, все пятьдесят лет!»

Это было так замечательно, что и сейчас невозможно забыть потрясение — от тех интонаций, от того мужества, с каким эти двое пожилых актеров вели тему смерти, тему окончательного ухода из жизни — а ведь в старости играть это очень трудно. Они умудрились играть так искренне, так ду-

шевно и так трагично — но при этом совершенно не казались жалкими. Этот спектакль хватал за горло.

И еще мне посчастливилось увидеть «Ромео и Джульетту» — это было самое сильное впечатление от спектаклей Анатолия Васильевича. Хотя, повторяю, я видела очень мало. У нас было два состава, в тот вечер, в Риге, на гастролях, играла другая актриса. Я смотрела спектакль с пятого яруса Оперного театра — уж не знаю, сколько там метров — наверно, с высоты десятого этажа.

Оформление делали Дургин и Чернова. Задник был из перьев — как лебедь с распластанными крыльями, во врубелевских тонах — белых, бирюзовоголубых и темно-зеленых. И в таких же тонах был составлен пол, в ромбах, словно паркет из мрамора — сверху он хорошо просматривался.

Анатолий Васильевич обычно планировал мизансцены очень легко, ну, казалось бы, чисто технически: вот отсюда выйдете, сюда пробежите, по диагонали уйдете. «Как же — вот в эту дверь? Я из той выходила!» — «Это неважно, уйдете в другую!» Ну, неважно так неважно — значит, много дверей, так я себе объясняла.

И тут я увидела что-то волшебное! Я вдруг поняла, что это балет. Совершенно геометрическое построение, по балетным законам. И над спектаклем — плотная атмосфера волшебства, в которой купаются актеры, декорации, свет, музыка. На Бронной зальчик маленький и такого не увидишь, а уж изнутри спектакля — и подавно. Тут счет один: все ли ты сделала как нужно? Исключительно ремесленные ощущения. Но стоило чуть отойти...

Он говорил нам иногда: «Роль — это то, что должно быть понятно без слов. Даже если бы вы играли на тексте “ля-ля-ля-ля-ля” — должно быть понятно, что происходит. Без слов».

И вот это предстало: актеров с головокругительной высоты еле видно и практически не слышно — но эта геометрия движения! Актеры бегали по каким-то диагоналям, сложным кривым, они будто куда-то взлетали — на сцене был красивый балет, четко выверенное решение пространства. Это было искусство.

На «Ромео и Джульетте» я поняла, что такое внешняя форма его спектаклей. Это удивительно завораживающая, пластичная красота танца.

И все же поймать, уловить то главное, что было в его спектаклях, практически невозможно. Особенность его режиссуры не только в том, что он хорошо разрабатывал психологический рисунок, особым образом затевал актерскую игру, все связывал воедино и еще выстраивал свою философскую концепцию. Не только. Главное — у него над спектаклем всегда витала еще и... неслышная музыка. То, что было поверх всего.

Он любил повторять: «Что такое режиссура? Это геометрия. Или алгебра». То есть — ремеслу можно научить. Нельзя дать талант и способность индивидуально мыслить, а самой режиссуре как таковой, как ремеслу, научить можно. И тогда казалось, если при счастливом стечении обстоятельств, при *одаренности* есть еще и кому научить *ремеслу*, то все достижимо.

Но, как я понимаю теперь, бывает, что даже ремеслу научить — то ли некому, то ли некого. То ли, может, не хотят помнить, что искусство — не ариф-

метика. А все-таки эмоциональная *алгебра* вместе с геометрией и поверяется *гармонией*.

После его смерти я долго не могла воспринимать что-либо, хотя бы пахнувшее искусством. Классическая музыка, хорошее кино — вдруг рождали ностальгическую боль, и тут же хотелось это выключить, отдалить, забыть, спрятаться, убежать, не видеть, не слышать, — чтобы заглушить боль, пригасить ностальгическую память, связанную с причастностью к чему-то, что называлось искусством.

Не знаю, понятно ли то, что я так трудно пытаюсь выразить...

III

Из дневника. Кейсария. Август 99

Море шумит так, будто проносятся сразу десятки электричек. Птицы на рассвете и на закате поют, как в сказках неведомые райские птицы. Как они божественно поют!

Цикады, цветы — южная страна.

По улицам с малиновым звоном колокольчиков проезжает весело раскрашенный пикапчик, развозит мороженое. Премии надо давать за такие идеи.

— Какой хороший звон! — хочу поделиться радостью. — Ну вы послушайте, ведь это же замечательно! Бедный автобусик...

— Мороженое, для детишек... — снисходительно отвечают мне.

— Да почему же, и взрослые... Я думаю, большие взрослые выбегают с деньгами — якобы для детей!.. Удивительно! Он так весело раскрашен. Малиновый звон. Нет, это неправильно, что вы этого не ощущаете...

— Я ощущаю, я просто...

...Сижусь на балконе в саду Кейсарии и вижу колиб-

ри. Или что-то в этом роде — совсем махонькая. Вот она, вот она, вот она — болтается на веточке, вот-вот-вот. Теперь ниже пересела, будет чего-то вылуцивать... А сейчас вспорхнет. Да-да-да-да-да, вот-вот-вот, сейчас подпрыгнет...

Напротив строят дом. Строят арабы. Среди ухоженных вилл, утопающих в зелени и цветах, арабы строят новому хозяину дом. Строят медленно, серьезно, без спешки. И можно быть уверенным, что он будет удобным, комфортным и прочным на долгие годы. Значит, можно жить мирно и дружелюбно?

Архитектура вилл разнообразна, по ней можно определить характер хозяев. У кого-то дом открыт — террасами, входами, въездами, лестницами, а у других — закрытые замки с маленькими окнами-бойницами.

Закончив работу, арабы-строители тихонько, для себя, поют песню, потом садятся в свои машины и уезжают до следующего утра. Мне объясняют, что это не песня, а молитва. Арабы дом для израильтян строят с молитвой. Поют тихо, так как громко нельзя. Закон.

Слева вдруг слышу голоса: «Не надо так делать. Мне еще ехать в Иерусалим». Русская речь...

Кейсария. Я сижу на балконе. Оторванность. Нет на облаках Кейсарии знакомых профилей и лиц. Ничего не говорят облака Кейсарии. Оторванность...

По газону за взрослым сыном семенит мать: «Одод, Одод!» Взрослый сын любит маму, но идет не оборачиваясь. У него дела и своя семья. Мать, на ходу

скармливая ему бутерброды, хочет еще что-то договорить. Но сын уходит, не обернувшись. Через много лет он вспомнит эту минуту. А может, и нет. Как часто мы уходим, не оборачиваясь, не слыша...

Папа приехал в Москву на консультацию, почувствовал необходимость во врачебной помощи, а у взрослой дочери психологические сложности в этом игрушечном заведении, называемом театром. И отец не решается заговорить о себе. Потоптавшись бесшумно в Москве, уезжает. Дочь не заметила надобности отца, а он не решился... А через восемь месяцев уже поздно: хоть и была сделана операция, но организм не справился. Кома. И хотя жил он еще долго — под приборами — и дочь из темноты после спектакля кричала ему снизу на третий этаж: «Папа, держись, я люблю тебя, папа, прости меня, папа!» — он не услышал.

А может, слышал? Презрительное молчание смерти...

Уже после шестидесяти лет, будучи больным, Игорь еще года три-четыре выезжал с ветеранскими командами играть в другие города. И пусть даже они играли не по сорок пять минут, а по тридцать, но я знала, чем заканчивались иногда эти встречи: команда привозила с собой тела умерших товарищей. Сергей Сальников сразу после матча умер прямо в раздевалке... И еще... и еще...

Игорь гордился: «Я сам зарабатываю себе на жизнь». И удержать его было невозможно. А однажды Ярцев¹ с товарищем привезли его домой с трав-

¹ Г. Ярцев, футбольный тренер.

мой ноги. Началось заражение. Может, именно тогда инфекция поразила сосуды мозга, кто знает. Лечиться он не любил, приходилось водить его к врачам с большими уговорами.

А потом, в 1991-92 году, государство в одночасье сделало спортсменов полубомжами, и не только их. Потеряв из-за инфляции все немногие деньги, накопленные на старость, Игорь вообще растерялся. Я только теперь понимаю, что он испытывал со своей пенсией в 97 рублей. У него был не просто стресс, а какое-то скрытое отчаяние. Он никак не мог понять, на что он имеет право, а на что — уже никогда, что он может себе позволить? Боялся сесть за руль машины, которую ему подарили на шестидесятилетие, и она долго ржавела под открытым небом, разворовывалась по частям, на глазах у милиции.

Он покупал какие-то сверхдешевые продукты, а когда я его посылала постричься в парикмахерскую, говорил: «Нет, нет, можно не сегодня, а завтра?» И не шел, приходилось стричь насильно самой. Это были уже первые признаки заболевания: то ли он боялся жизни, то ли людей. Когда шатается земля под ногами, человеку уже страшно и на улицу выходить. И постоянно один вопрос: «А какие планы на завтра?» (Разумеется, спортивные.)

Долго разговаривать он мог только на спортивные темы, как актеры — на театральные. Я не выдерживала. Сидят в мужской компании — и всё о профессии. О жизни — редко, только иногда с Ильиным: «Да что ж мы так плохо живем?!» Я говорю: «Вы бы пошли да стукнули где-нибудь кулаком по столу! Пенсия мизерная, а вы со всеми профессиональными болезнями!» — «Да кто нас будет слушать, да кому мы теперь нужны?» — отвечают. Постоять

за себя, как и многие их товарищи, не могли. Да и то верно: унизительно это. И жизнь унизительна, и просить — недостойно. Им ведь только в 1996 году дали повышенную пенсию, хоть что-то можно было себе позволить. На одни лекарства уходили миллионы тогдашних денег... Или с ветеранами на седьмом десятке бегать, или живи как придется.

* * *

Милая Оленька!

Я приехал, но уже забываю о том, что там было, и думаю о будущем. У меня есть несколько идей (в том числе и «Вишневый сад»), но я себя пока как-то шатко чувствую, и хочется подробно поговорить и посоветоваться.

Для «Вишн. сада» я многое придумал, даже новое оформление. При этом как-то страшно, чтобы чеховский спектакль не был бы для нас топтанием на месте.

Еще я придумал, как можно с Вами сделать ту пьесу¹, что делал со студентами (Кроммелинк). У студентов это было вульгарно-динамично, а пьеса сложней. Она — ибсеновская. Рядом с этой женщиной, оказывается, была любовь, а она и не знала. Эта тема очень интересная. Женщина эта 15 лет в браке, так что не девочка.

Эта идея, однако, тоже не проста и вызовет, как, впрочем, и «Вишневый сад», сопротивление многих. Так что надо еще думать, как все организовать. Как только Вы приедете — будем думать.

У меня были записи нашего спектакля, и я каж-

¹ «Идея господина Доша».

дый день слушал Ваш голос. Ваша фотография тоже вчера была передо мной.

Курихара играла очень хорошо, но с Вами в сравнение не идет. Я слушал Ваши интонации, и меня прохватывала дрожь. Будьте здоровы и приезжайте загорелой и красивой, как всегда. Очень хочу Вас увидеть.

Ваш Эф.

* * *

В 1979 году началась работа над «Дорогой»¹. Предыдущий год был очень насыщенным — Анатолий Васильевич поставил на ТВ «Острова в океане», «Веранду в лесу» в Театре на Малой Бронной, «Женитьбу» в театре Гатри в США.

И вдруг — с бесшабашностью школьника, при матерых, увенчанных славой, готовых сорваться с узды актерах, он сам себе объявляет «творческий тупик». Не задумываясь о последствиях. Только-только пришел в театр новый директор, Анатолий Васильевич возвращается из Америки, где он ставил спектакль, приезжает в Москву — и объявляет «творческий тупик». Видимо, у него возникла внутренняя потребность «остановиться, оглянуться». Это было смело — проанализировать себя вслух, при труппе. Не каждый на это решится.

Как же он все объяснял? Примерно так.

В Америке он сделал спектакль за три недели. На Западе все так работают. Но он себе поставил отметку со знаком минус: за три недели нельзя поставить спектакль. У него осталось ощущение, что стал

¹ Инсценировка В. Баясного по «Мертвым душам» Н.В. Гоголя.

ремесленником — и он резко подвел черту. Он сказал: «Я сейчас разбираюсь в себе. Много продумываю. Если стал ремесленником — пора что-то в себе менять».

И это Эфрос объявил при актерах. Я испугалась: такие вещи надо говорить самому себе. И, наверное, часто. Но нельзя сокровенное произносить вслух, нельзя свои комплексы обнародовать. Все, даже те, кому это и в голову не могло прийти, подхватят и понесут.

Правда, при этом Анатолий Васильевич говорил: «Я с этим справлюсь. Мы все повзрослели и постарели, находить репертуар, особенно в классике, очень сложно. Но я вам обещаю: если вы будете сохранять спокойствие и мудрость (он тогда не однажды, много раз повторял эту фразу), — я вам обещаю еще лет шесть-семь интересной творческой жизни».

Это было почти пророчество: он умер через восемь лет...

Я была убеждена, что произносить этого вслух не следовало. Не все способны оценить мужественный и откровенный самоанализ. Вдруг вывалить на актеров «я банкрот», «у меня творческий тупик» — это слабым актерским головам переварить не под силу. Уж коли сам мастер говорит, что у него творческий тупик, актеры это с быстротой ветра разнесут по всем околицам. Что, собственно, и произошло.

Анатолий Васильевич, на мой взгляд, быстро справился с этим «тупиком», и репетиции «Дороги» шли содержательно и весело. На репетиции рвались даже актеры, не занятые в спектакле, прибежали и занимали заранее места. В репетиционный зал набивались студенты, масса приглашенных, просто

любопытных, и молодые, и пожилые. Сидели тесным кругом по периметру зала, кто-то и на полу, в шапке и без, в сапогах и без сапог... Это были самые веселые репетиции, какие я помню. На сохранившейся фотографии все от смеха чуть ли не падают со стульев и в центре — разбушевавшийся Эфрос.

Мы репетировали Гоголя под характерное постукивание мчащейся коляски и под цоканье копыт лошадей. Установилась легкая студийная атмосфера — актеры забыли о своей маститости и отбивали ритм в ладоши или по стульям, создавая звуковой фон — несется вперед коляска. «И куда же несешься ты, Русь?..» Коллектив словно помолодел. Было весело, интересно.

Все свидетельствовало о том, что Анатолий Васильевич обрел согласие и внутри себя, и вовне, нашел выход из пресловутого «тупика», рождалась новая стилистика.

Но к моменту, когда вышли на сцену, актеры не забыли о том, что им Эфрос сказал месяца два назад про «творческий тупик». Они этого не забыли. Перенос же на сцену полувыстроенного в комнате спектакля — всегда тяжелый процесс, связанный с неизбежными потерями. И вот полустудийная атмосфера всеобщей импровизации — эта легкая атмосфера исчезла. Актер, попав на сцену, пытался вновь сыграть то же самое, восстанавливая по ощущениям, — но на сцене пошло все по-другому. Вдобавок оказалось — неожиданно — тяжелое нагромождение огромных декораций Левенталья.

Распределение ролей в спектакле было непростым: кто обычно вел, так сказать, скрипичную партию в привычной тональности «си», переходил на контрабас и в тональность «ре». А кто все время

играл на контрабасе в «ре», переходил на первую скрипичную партию в «си». Анатолий Васильевич решил тогда «перетасовать карты» — поменять нас ролями. Ни «главных», ни «второстепенных» не стало, он перемешал и поменял местами все партии и голоса.

Волков, уже, можно сказать, признанный герой, играл Собакевича. Я, игравшая всегда героинь, — репетировала Коробочку. Я даже какое-то время отлынивала от роли, и Анатолий Васильевич говорил: «Ну, Оля, вы же сами согласились!»

Да, это казалось свежей идеей — такая «перетасовка». Но когда дело дошло до исполнения, надо признаться, актеры чуть-чуть перетрухнули: ведь придется выступить в не свойственных им ролях. К тому же некоторым казалось, что их место заняли новые, приглашенные артисты. И еще казалось, что вряд ли «неофиты» органично впишутся в то «вероисповедание», в котором воспитывал нас Анатолий Васильевич — ведь они другой школы.

У актеров недовольство часто выражается не впрямую.

В инсценировке была роль Гоголя, точнее, Автора — своеобразный ностальгический обобщенный образ художника, литератора, композитора. Ее должны были исполнять Козаков и Любшин.

У Любшина к тому времени театрального опыта было меньше, чем у остальных. Эфрос добивался от него более яркой внешней выразительности, а Любшин не мог, чтобы его торопили. Роль, в отличие от других персонажей, драматическая и стояла в спектакле несколько особняком — Автор, Гоголь. И актер пытался тихо играть для себя, внутри себя и недалеко от себя. А Эфрос требовал полностью

открытого темперамента, чтобы смысл был сценически ярко проявлен, и все бы шло не «под себя», а на зал. Любшин очень сопротивлялся, может быть, ему претила студийная, почти студенческая атмосфера. В итоге, на что-то обидевшись, он ушел.

«Автора» остался репетировать один Козаков. И он тоже боялся этой роли, поскольку к тому времени в театре не играл то, что я назвала «скрипичной партией в “си”». А играл в «до» или в «ре». Или в «фа». Но не выше... И тоже пугался этой необычности, как и все остальные. Он отказывался играть, оправдывая свою неудачу несогласием с концепцией Анатолия Васильевича и с самой инсценировкой Бялясного. Бегал зачем-то к Золотусскому и другим литературоведам «консультироваться».

А Броневой тогда отказался почему-то от роли Чичикова — хотя она так подходила ему. Вероятно, тоже испугался провала.

Каждый хотел проявиться — и каждый боялся проявиться. И вот, вместо ажурной легкости на сцене вдруг возникло что-то грубое, тяжелое, громоздкое. Исчезла легкая атмосфера студийности. Ее сменило всеобщее внутреннее недовольство. Но поскольку Эфрос объявил себе «творческий тупик» — есть на что собственные неудачи свалить...

Виноватыми оказались двое: автор и режиссер.

* * *

Оля ...надеюсь, что эту записку Вы прочтете в хороший момент и ее содержание покажется Вам ясным и убедительным.

Во-первых, по поводу того, что Вы устали.

Вас вызывают на репетиции не более, чем на

три часа в день, подумайте только: на три часа. Да и то не каждый день. А если вечером у Вас спектакль, то утром Вас от репетиций освобождают. Роли у Вас при этом достаточно легкие (в репетициях), так от чего Вы устали?

Ясно, что на этот раз Вы имеете в виду другое: Вы устали не от большой загрузки, а от неинтересной для Вас работы.

Хорошо, я попробую разобраться и это...

Конечно, трудно найти что-либо интереснее, чем Наталья Петровна или Джульетта. Но неужели Вы представляете себе, что играть новые роли, подобные этим, можно с такую же ритмичностью, с какою пекут блины? И неужели, по-Вашему, если не Наталья Петровна, то все остальное уже пустяки? Но не грозит ли, Оля, такая точка зрения потерей самых элементарных этических художественных критериев? Как же тогда представить себе работу театра в целом и мою в частности? ... Режиссер, которому Вы, кажется, верите, берет к постановке «Мертвые души», не что-нибудь, а «Мертвые души»!

Конечно, в этой работе можно было бы обойтись и без Вас, однако я решил, что для Вас и для Дмитриевой это окажется не только интересной, увлекательной забавой, но и даст возможность не прерывать на целый год контакта со мной. Неужели лучше сидеть дома, томиться и тупеть, чем участвовать в хорошем деле и помогать этому делу? Неужели лучше быть N, чем Яковлевой?!

Но каждого из Вас почему-то то и дело тянет стать N, в том или ином смысле этого «понятия». Но почему?

Конечно, хорошо всегда кроме настоящей работы иметь и перспективу, но Вы прекрасно знаете, что она у Вас есть. ...

Наконец, Оля, нельзя забывать и того, что я заручился Вашим согласием, когда назначал Вас в «Мертвые души».

Так в чем же дело? Неужели возможно каждый раз позволять себе поддаваться на удочку собственной нервности и портить настроение себе и другим, что тоже немаловажно. Ведь кто как не Вы так часто беспокоитесь моим здоровьем... Впрочем, даже не в этом дело. Дело в какой-то истине, в справедливости, что ли. ...

Я понимаю, что многое говорится «в сердцах». Но не слишком ли часто мы позволяем себе что-то говорить в сердцах, не заботясь о том, как отразятся наши слова на общем деле.

После прошлой репетиции я вышел окрыленный, т.к. подумал, что поймал что-то. Неужели находки повседневной работы не доставляют Вам радости? Но ведь это грозит преждевременным творческим старением. Тут нужна какая-то «гигиена». А гигиена эта состоит в том, чтобы не брюзжать непрерывно по пустякам, не относящимся к существу дела. Иначе это брюзжание перейдет в кровь и переработает кровь. Так происходит за жизнь со многими артистами. Они приходят молодыми и художественными, а заканчивают — глупыми и сварливыми. Нужно беречь себя от этого.

Что же касается Дон Жуана, то одно то, как мы разобрали вчера монолог, дорогого стоит, и плохо, когда кто-либо из нас теряет ощущение прекрасного. Неужели мы так обвелись хорошим?

Думаю, что это не так. Думаю, что это нам только кажется. Мы еще не сделали и восьмой части того, что должны были сделать, а нас уже отчего-то «тошнит». Все это нехорошо.

Сейчас уже вечер. Полдня я печатал на машинке, вместо того чтобы отдыхать. Отчего мне все время приходится уговаривать актеров, как будто я хочу им зла? Думали ли Вы когда-либо об этом?

Ваш Эфрос

Конечно, горько читать теперь такие письма. А в тот момент...

В большом коллективе каждый впитывает все нездоровое, что есть в атмосфере, брожение не минует никого. И я находилась в этой куче, от чего он всегда предостерегал, и, конечно же, слышала эти разговоры — что вот главные роли репетируют приглашенные, режиссер сам признал, что находится в «творческом тупике»... Общая атмосфера недовольства сказывалась и на мне. Я, видимо, выражала неудовольствие по поводу усталости, но, наверно, Анатолий Васильевич прав, когда пишет, что дело не в усталости, а в том, что роль Коробочки кажется мне не слишком значимой.

Кто-то, судя по всему, не был уверен в успехе в своем новом «амплуа», тогда как Анатолий Васильевич всегда стремился поворачивать актеров в каждой работе какой-то иной, незнакомой стороной. Что, помимо прочего, было его ценным качеством. Профессия требует от режиссера видеть труппу в целом и, составляя репертуар, как бы





Мамина семья. 20-е годы. Со щеткой — моя мама

Мое босоное детство. Наш двор. Я слева





Студийцы ТЮЗа. Алма-Ата. 1957 г.

Моя сестра Галя — новоиспеченный прокурор. 1951 г.



Вот и первый лагерь. «Ну напугаю Светку на ночь»





Абитуриентка у МГУ. 1958 г.



Дома с Игорем. 1962 г.



Мама. 1985 г.



И. Нетто, Н. Симонян, Л. Яшин с будущими чемпионами



Известная фотография Игоря с Жераром Филипом. 1966 г.

Прогулка по Парижу. 50-е годы





Новые диски. 60-е годы



На трапе. Игорь с Л. Яшиным и В. Маслаченко

Матч был удачным. Лужники. 60-е годы





И дома играем в футбол

С Игорем на раскопках древнего театра. Кипр. 1967 г.





Прощание Игоря с большим спортом. 1966 г.



Ганновер. Музыкальный магазин.
Слева — Игорь, справа — С. Сальников.
50-е годы



Игорь с любимым Филькой в роли болельщика

Театрально-футбольная вылазка по грибы





С однокурсницами на очередном чествовании «Спартака»

Ветераны...





Последняя фотография Игоря



Ленком. «До свидания, мальчики» Б. Балтера.
Инка — О. Яковлева, Володя — А. Збруев. 1964 г.

Ленком. «104 страницы про любовь» Э. Радзинского.
Наташа. 1964 г.





Ленком. «Чайка» А. Чехова. Нина Заречная. 1966 г.

Ленком. «Мой бедный Марат» А. Арбузова. Лика — О. Яковлева, Марат — А. Збруев, Леонидик — Л. Круглый. 1965 г.





Спектакль ЦТ «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» М. Булгакова — Ж.-Б. Мольера. Арманда. 1974 г.



Ленком. «Чайка» А. Чехова. Нина Заречная. 1966 г.

Театр на Малой Бронной. «Три сестры» А. Чехова. Ирина —
О. Яковлева, Вершинин — Н. Волков, Ольга — В. Перепелкина.
1967 г.



Театр на Малой Бронной.
«Ромео и Джульетта» В. Шекспира.
Джульетта. 1970 г.



Театр на Малой Бронной. «Три сестры» А. Чехова. 1967 г.





Театр на Малой Бронной. «Сказки старого Арбата» А. Арбузова.
Виктория — О. Яковлева, сын — В. Смирнитский. 1970 г.



Театр на Малой Бронной. «Брат Алеша» В. Розова.
Лиза Хохлакова. 1972 г.



Театр на Малой Бронной. «Женитьба» Н. Гоголя.
Агафья Тихоновна — О. Яковлева, Подколесин — Н. Волков,
Тетушка — М. Андрианова. 1975 г.





Театр на Малой Бронной.
«Снятый и назначенный»
Я. Волчека. 1975 г.



Однокурсники. Двадцатилетие со дня окончания училища
им. Б.В. Щукина. 1984 г.

С Г. Тараторкиным на съемках фильма «Отклонение — ноль».
Режиссер А. Столпер. 80-е годы



Спектакль ЦТ «Страницы журнала Печорина»
М. Лермонтова. Вера — О. Яковлева,
Печорин — О. Даль. 1974 г.





Телефильм «Таня» А. Арбузова. 1974 г.



Театр на Малой Бронной. «Отелло» В. Шекспира.
Дездемона — О. Яковлева, Отелло — Н. Волков. 1976 г.

Театр на Малой Бронной. «Месяц в деревне» И. Тургенева.
Наталья Петровна. 1977 г.





«Месяц в деревне» И. Тургенева. Наталья Петровна



«Месяц в деревне» И. Тургенева. Гастроли в ФРГ.
На репетиции с А. Каменковой. Конец 80-х годов



«Месяц в деревне» И. Тургенева. Поклоны.
М. Козаков, Л. Броневой и я



Спектакль ЦТ «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» М. Булгакова—Ж.-Б. Мольера. Арманда — О. Яковлева. Мольер — Ю. Любимов. 1974 г.

Театр на Малой Бронной. «Веранда в лесу» И. Дворецкого. Светлана — О. Яковлева, дочери — О. Остроумова, А. Каменкова. 1978 г.





Театр на Малой Бронной.
«Лето и дым» Т. Уильямса.
Альма. 1980 г.





Театр на Малой Бронной. «Наполеон I» Ф. Брукнера.
Жозефина — О. Яковлева, Наполеон — М. Ульянов. 1983 г.



Театр на Таганке. «На дне» М. Горького.
Настя — О. Яковлева, Барон — Б. Руманов,
Сатин — И. Бортник. 1984 г.

Французский культурный центр. «Король умирает» И. Ионеско





Театр на Таганке.
«Мизантроп» Ж.-Б. Мольера.
Селимена. 1986 г.



Театр им. Вл. Маяковского. «Наполеон I» Ф. Брукнера.
Жозефина — О. Яковлева, Наполеон — М. Филиппов





МХАТ имени А.П. Чехова.
«Кабала святош» М. Булгакова.
Мадлена — О. Яковлева, Мольтер — О. Табаков. 2001 г.



Театр под руководством О. Табакова.
«Последние» М. Горького.
С. О. Табаковым. 1995 г.



Гастроли. Пермь. Перед премьерой «104 страницы про любовь» Э. Радзинского. Наташа. 1964 г.

У Ленкома. 1964 г.





С А. Ширвиндтом. Читаем письма от поклонников. 60-е годы

После спектакля. 80-е годы





После репетиции спектакля «Продолжение Дон Жуана»,
«Разбор полетов» с автором Э. Радзинским. 1979 г.





Театр на Малой Бронной.
С. Г. Лямпе на репетиции «Дороги» В. Балясного



На гастролях в Литве. 80-е годы



На репетиции «Отелло»
с Н. Волковым



Экскурсия по Каунасу

Неожиданные интервью на улице. 80-е годы





Париж. 90-е годы

С. О. Ефремовым в санатории «Актёр»





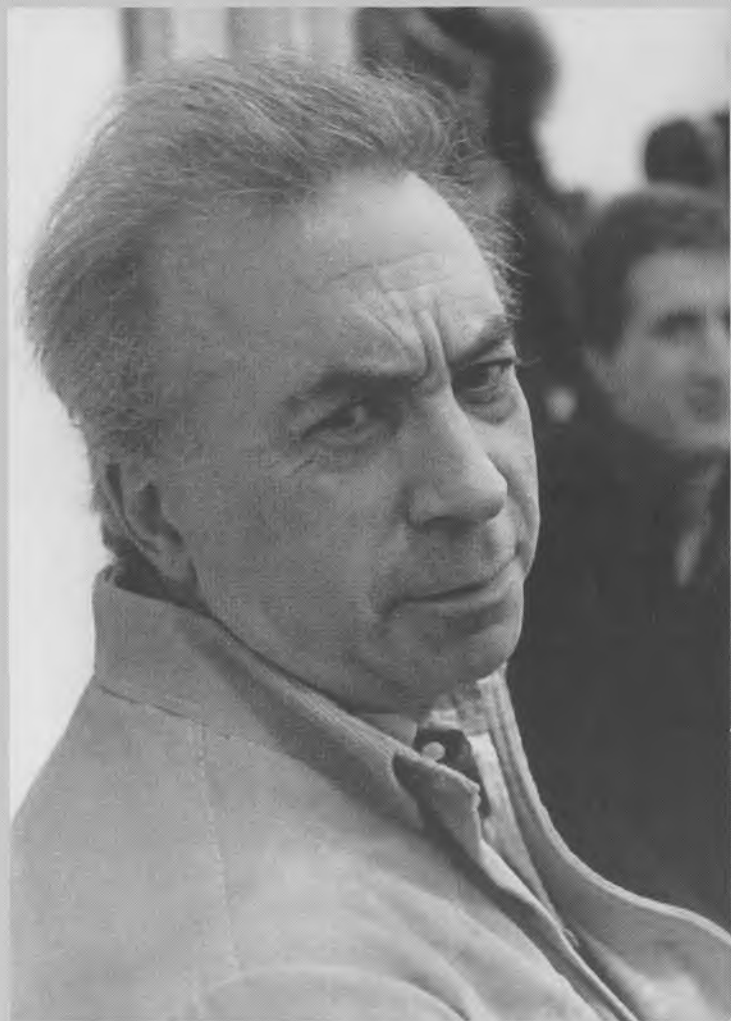
После спектакля...



Сбор труппы Театра им. Вл. Маяковского.
Слева — Н.М. Тер-Осипян, справа — директор М.П. Зайцев.
2000 г.

Париж. Аэропорт. Слева направо: Д. Крымов, Н. Крымова,
я и В. Щерблякин. 1987 г.





А.В. Эфрос



Интервью для Любека Георгиева (Болгария). 80-е годы

Во львовском военном гарнизоне. А. Дунаев, А. Эфрос,
М. Зайцев, Б. Тенин, Л. Сухаревская и я





Малая Бронная. Конец 70-х годов

Немногие оттенки выражений А.В. Эфроса





Творческий семинар А.В. Эфроса

Прием в Дюссельдорфе по поводу фестиваля в Дуйсбурге. 70-е годы



В гримерной Таганки
после спектакля





Гастроли Театра им. Вл. Маяковского в Варшаве.
Прием в посольстве. 90-е годы

С А. Шапиро после вручения премии «Золотая маска». 1995 г.





Стилизованная фотография с лауреатами
премии им. К.С. Станиславского. 2001 г.



Премия имени О. Табакова.
Справа — лауреат Г. Тюнина

После юбилея в Театре им. Вл. Маяковского.
2001 г.





Государственная премия России
за роль в пьесе М. Горького «Последние»



Ленком. «Мольер» М. Булгакова.
Арманда Бежар. 1966 г.

В Театре им. Вл. Маяковского. 90-е годы





Кейсария.
Там, где я начала писать эти строки...

подбирать один драгоценный камень к другому, думать при этом, какой новой гранью каждый актер повернется. Но всеобщая сумятица, разброд в театре, неудовлетворенность, плюс звездная болезнь — это не могло не отразиться на всех. И на мне в том числе.

Такие письма отрезвляют актеров, но ненадолго. В театре бывают периоды сумбура, хаоса, брожения самолюбий, а потом все как-то выравнивается в новой интересной работе. Но иногда бывает трудно режиссеру уследить за общей атмосферой в театре, чтобы не слишком разрастался такой вот всеобщий... нигилизм, что ли. Идея «тупика», неосторожно брошенная Эфросом, вызрела в коллективе, и актеры пошли вразнос, начали вести себя не лучшим образом. Речь уже шла о том, чтобы сохранилась хотя бы элементарная дисциплина, чтоб за кулисами было тихо и никто не опаздывал на выход. К тому же в спектакле была очень большая массовка, и вела она себя недисциплинированно и подчас даже разнузданно.

Пожалуй, единственный раз в жизни я видела слабость Анатолия Васильевича — это был момент, когда он не мог справиться с ситуацией на сцене. Я, как и другие, выскакивала и задавала вопросы по поводу Коробочки. И однажды Анатолий Васильевич, проходя мимо меня, тихо сказал: «Оля, я прошу вас, хоть вы сейчас не задавайте вопросов». И он так это сказал, с такой интонацией, что стало не по себе. Я поняла, дело очень серьезное...

Такая вот была атмосфера. Анатолий Васильевич, конечно, овладел собой, но спектакль был упущен. Что-то не сложилось. Спектакль получился тяжело-весным. А ведь задуман был как комедия, особый

жанр, — этого мы не осилили и общими усилиями провалили.

Таким он остался и до премьеры, хотя публика в зале иногда смеялась. Анатолий Васильевич говорил: «Вот — ругательная статья вышла. Но вас хвалят!» А все остальное как бы отодвигалось на второй план.

Тем не менее в спектакле было много интересного. Я видела кусками, благодаря двойному составу: когда вместо меня репетировала другая актриса, я бегала в зал. Это было колоритное зрелище. Замечательные костюмы — из мешковины с продернутыми шерстяными ниточками, из зала они казались перламутровыми.

И был в спектакле, несмотря ни на что, живой дух. Актеры соревновались в импровизациях и придумках — кто кого переиграет: если я выносила на сцену живого петуха, то у Дурова следом появлялся заяц. Точнее, кролик. Кролика он держал за уши. Один зритель письмо даже написал, что нельзя кролика держать за уши, ему больно, и только люди неграмотные могут так поступать с животным.

Моя Коробочка на сцене не выпускала петуха из рук, и больше всего мы с ней боялись, как бы он нас не клюнул (к несчастью, бывало). Петух был боевой и клевал всех подряд.

Вообще, животных в спектакле участвовало много. (Потом их оставляли в столярном цехе и рабочие их подкармливали.) Они насыщали спектакль *живыми* подробностями — но, пожалуй, слишком уж в прямом смысле. Все решалось вне привычного для нас психологического театра. Не имея опыта в исполнении характерных ролей, мы напирали на форму, как бы подменяли ею тонкость отноше-

ний, загромождали спектакль большим количеством бытовых деталей. Даже блины пекли настоящие. (А в это время петух, не зная, что он на сцене и что это все «понарошку», норовил клюнуть меня в оправу без стекол, и было трудно держать и петуха, и блины, и еще давать ему семечки из руки, чтобы он не пытался выклевать глаза.)

Как-то раз Анатолий Васильевич сказал мне, спокойно и даже с улыбкой: «Представляете, Минкин письмо прислал! Мол, что же вы, Анатолий Васильевич, делаете, — микроскопом забиваете гвозди!» Минкин имел в виду распределение ролей: может, Яковлевой и не надо играть Коробочку? Ему казалось, что при помощи тонких инструментов мы пытаемся прикоснуться к каким-то грубым реалиям. Микроскопом — гвозди. Анатолия Васильевича даже порадовало это сравнение...

Однако драматическая линия Автора, тонкий организм, к которому этот самый «микроскоп» был вполне приложим (то, что должен был играть Козаков), — тоже не выстроилась. И у нас, и у него получилась мешанина. Возможно, все могла бы объединить другая стилистика — более воздушная, когда все только слегка обозначается, а не жирно намазывается — кроликами, очками, валенками, усами, бакенбардами, фижмами, колесами коляски и прочим...

Анатолий Васильевич сам не считал спектакль большой удачей, но у меня несколько иной взгляд на то, что произошло.

Когда Эфрос сообщил актерам про свой «тупик», они не то что поверили или не поверили — они не поняли его. И пошло: «театр умер, театр умер». Он, может быть, и умер — для тех, кто не захотел по-

нять учителя и вместо творчества, вместо того чтобы дать художнику время для преодоления, занял-ся интригами и кляузами.

Эфрос, скажем, считал, что «Лето и дым» — его неудача. И о других своих спектаклях так говорил. Так ли это было на самом деле? «Наполеон Первый», например. Или «Директор театра» — великолепный спектакль, сделанный к тому же минимальными средствами. (Когда я позже посмотрела спектакли Джорджо Стрелера, то поняла, что Эфрос двигался именно в русле мирового театрального процесса. В последний период он вообще отказался от всяких постановочных трюков: голая сцена, два актера — вот вам театр! Но к этому я еще вернусь...)

Ему часто ставили в вину, что он меняется, стал не таким, как в дни нашей юности. Он, например, на каком-то этапе отказался от этюдного метода. Поскольку актеры к этюдам привыкли, то долго еще предъявляли претензии к режиссеру: «Ах, почему вы не работаете больше этюдным методом, Анатолий Васильевич?» Почему, мол, мы работали одним методом, а теперь работаем другим. А он уже далеко впереди, это мы отстали и тешимся иллюзией, будто можно один и тот же метод применять всю жизнь. Анатолий Васильевич говорил: «Я меняюсь», — и он действительно менял и методику, и стилистику — все время находился в поисках нового, *своего* реализма.

О своих «творческих тупиках» можно толковать с людьми, которые способны понять. Собственно, с чего он так решил? Откуда такая смелость — объявить об этом громогласно перед не слишком, скажем так, гармонично сложившейся группой. Об

этом можно говорить с теми, кто способен понять смысл того, что художник тогда переживал: момент переосмысления, осмысления – если угодно, кризис по-феллиниевски, это вовсе не перечеркивание художником собственного творчества.

Но таковых не нашлось. Он был понят абсолютно превратно. И слух о пресловутом «кризисе» пошел гулять за пределами театра.

Анатолий Васильевич говорил и как бы посмеивался. А потом появилась разгромная статья. О нашей «Дороге». Собственно, статей выходило много. Но я говорю об одной – Оренова.

Меня тогда поразило одно: автор — мальчик из провинции, дружил с Димой Крымовым, был в хороших отношениях с Наташей, ходил домой в гости к Анатолию Васильевичу, — и вдруг такой... оглушительный разгром в журнале «Театр». Это значит — мальчик стал самостоятельным. Я, может, и не права, но мне кажется: или не ходи в дом — или не пиши подобные статьи. (Но это вовсе не означает, что в таком случае надо писать «хвалебные».)

Другой критик в то же время писал в своем витиеватом стиле о том, что Эфрос «Дорогу» проиграл, но проиграл «замечательно». Получив якобы необходимый отрицательный результат. И еще что-то о «роковом художественном непопадании». И в одном, по-моему, попал в точку: в этом «непопадании», как он сам выразился, был важен его принципиальный характер, масштаб, соответствующий таланту одного из самых крупных современных режиссеров. Такое «непопадание» остается в истории театра как ценный багаж. И в том, что так или иначе «Дорога» была не рядовым спектаклем крупного режиссера, а спектаклем — хоть и «кризис-

ным» (вернулось-таки словечко!), — но «этапным». (Я не цитирую, а лишь по памяти передаю смысл сказанного.)

Да — и неуспехи Эфроса равнялись успехам иных режиссеров.

Актеры, как правило, могут разнести всё и только потому, что у спектакля нет того успеха, к которому привыкли. Актеры — изнутри, критики — снаружи. Я хотела бы посмотреть этот спектакль сегодня: такой ли уж это был провал, о каком писали тогда?! Не думаю.

Из дневника. Хорватия. 2001

Я лазаю по высоким каменным стенам, защищающим деревья, за дикими фигами. В купальнике и с пакетом, привязанным к поясу. Это я? А сколько мне лет? Шестьдесят. Но с детства будто ничего не изменилось. «Долго жила, была счастлива, много видела, любила, теперь — потери, кинжальной болью режут воспоминания, скоро умирать...» — а я на трехметровую стену за инжиром.

Берег здесь каменистый, море изменчиво — то как на полотнах Сезанна и Марке, подернуто сизой дымкой, то бурное, пенистое, как сейчас. Это — Далмация. Сажу под сосной, на выгоревшей под солнцем траве, пишу свои заметки, а вокруг бушует море. Оно выбросило на камни огромную агаву с корнем, парят в воздухе чайки, над Сплитом сверкают молнии. Поселок из белых вилл под красными черепичными крышами называется Слатине — длинная коса острова соединяется мостом с древним городком Трагиром.

Когда выходишь на просторный балкон, через залив видишь огни аэропорта Каstellло, откуда взлетают самолеты на Москву. Огни справа – это портовый город Сплит, его древняя часть окружена массивной крепостью, как в Трагире. Жили за каменными стенами, их завоевывали, отвоевывали – неперемненные сюжеты их многовековой истории.

В Слатине много немцев, итальянцев, поляков, чехов, мадьяр. Мы первые русские, которые здесь отдыхают. Настороженное внимание вначале. Потом интерес и деликатное гостеприимство.

Поселок маленький, все всех знают. Несколько отелей. На пляже можешь быть абсолютно свободным, на нескольких сотнях каменистого побережья редко кого встретишь. Есть, конечно, обший пляж – там многонациональное собрание. Сидят отдельными группами, но охотно общаются. Поздно вечером, в темноте, четырнадцатилетний проходящий мимо поляк: «Гуд ивнинг». Европейцы. В городе, если ступишь на асфальт, остановится любая машина, пешеходов уважают. Многочисленные кафе заполнены.

Первое, что я делаю, – знакоюсь с «флорой и фауной». Какие растения, какая живность. Много мидий, разнообразие рыбок, улиток. Цикады орут, не умолкая днем, ночью к ним присоединяются сверчки. Одну цикаду поймала на дереве – большая темно-серая муха с длинными серыми прозрачными крыльями. В неволе не поет, притворяется мертвой, переворачиваясь на спинку. Пугаюсь, открываю крышку коробочки, чтобы взлетела – нет, знает, что выхода нет, уже билась о прозрачную крышку. Подбрасываю – быстро взлетает и исчезает в маслиновой кроне. И снова

орет – как хватает сил весь день без перерыва пить?

Вечером на белом потолке завис красный варан, еле выгнали на улицу с помощью зонта. Потом увидела на стене крошечную распластанную ящерицу – голова со спичечную головку, два маковых зерна глаз, прозрачные лапки. Беру в руку – смотрит, перепугана насмерть. Отпускаю. Лезет на стену и застывает на том же месте, откуда ее взяла.

Однажды, тихо сидя на берегу, видела куньего ребенка – высунул мордочку из куста и быстро юркнул в чащобу. Почему я поняла, что это куница? Потому что деньги у них называются куньи.

* * *

Однажды у меня спросили — люблю ли я театральную критику?

А за что ее любить?

Критики наблюдают за нами, мы за критиками. Кто пишет, как пишет, о ком. Где конъюнктура? Куда она их ведет и зачем они позволяют «вести» себя? Это же очень интересно: как они поворачиваются, о чем и в какие времена пишут?

Жизнь такая длинная. Иногда из публикаций даже «маститых» я узнаю новые интересные подробности собственной биографии, о которых понятия даже не имела...

Редкие критики не «перестраивались» на своем творческом пути. Всегда существовали разные кланы и, соответственно, «перебежки» из клана в клан. Можно было всегда разглядеть: эта статья написана о таком-то режиссере — *потому что...* А вот этот

критик пишет об этом спектакле, хвалит или ругает — *потому что*... Театральной Москве была известна вся подоплека — что от чего происходит. Мужа какой-то критикессы взяли в театр — и вдруг неожиданно появляются ее статьи в похвалу режиссера N из этого театра.

Может, просто испорченные мозги диктуют эту логику. Но я не так уж много могу назвать людей этой профессии, к которым отношусь уважительно. Б. Зингерман, который ни разу на моей памяти не сфальшивил, не «колебался с линией партии». Б. Асаркан, который эмигрировал. И. Соловьева, которую что-то не устраивало в театре, и она надолго «уходила» в западное кино, а мы ждали ее возвращения на «театральные подмости». В. Комиссаржевский, режиссер и поэт театра. И, конечно же, Г. Бояджиев... С. Рассадин, А. Бартошевич, В. Фролов, М. Туровская, В. Семеновский, Ю. Рыбаков, М. Зайонц, В. Силюнас, О. Галахова — список можно продолжить...

Лучше вообще не надо об этом, не хочу никого обидеть.

В театральной критике, мне кажется, должна присутствовать поэзия. Можно ли писать о музыке, не обладая слухом?! Не знаю. В давние времена к нам в Ленком приходил очень странный человек по фамилии Гаевский. Он часто играл на рояле и каждый спектакль или роль определял музыкальными терминами. Например, Арманду в «Мольере» — си-бемоль мажор. Это было очаровательно и ни на что не похоже. И писал он замечательно, совершенно точно передавая музыку эфросовского театра. Дмитрий Гаевский обладает тем самым слухом — потому его так интересно читать.

Из времен юности мне еще запомнился Асаркан. И, главным образом, не тем, что написал обо мне восторженную небольшую статью-анонс, когда вышел спектакль «104 страницы». А тем, что когда ему предложили со мной познакомиться (это было без моего ведома), он сказал: «Нет, я с актерами не знакомлюсь. Если я познакомлюсь, не смогу о них ничего написать». Когда мне рассказали, я к этому очень уважительно отнеслась. Человек отказался познакомиться — «Тогда я не смогу ничего о ней написать». В этом, по-моему, этика журналиста, его профессиональный принцип.

Даже театральные администраторы в те времена были другие. (А может быть, мне казалось, по молодости.) Помню администратора Эрмана — пожилой, полный, плоходвигающийся человек, который носил кожаные туфли, старые, но хорошего покроя, с заплатками где-то повыше носка. Мне почему-то было его так жалко... И вот этот седенький старенький человек, когда я заболела, но вынуждена была работать — театр есть театр, — говорил: «Если актриса, да еще больная, лишена обеда, и у нее утром репетиция, а вечером спектакль, то надо же ей что-то поесть!» — и в перерывах приносил мне в кастрюльке из ресторана кашу. Манную кашу. Есть я отказывалась, но это было так трогательно...

Помню, на гастроли в Новосибирск я приехала после болезни — так он следил за тем, чтобы я правильно питалась, в ту столовую ходила, где лучше. Это были первые гастроли...

После разгрома Ленкома он ушел работать в Центральный дом литераторов. Потом я таких администраторов не встречала. Замечательное было время...

* * *

Многоуважаемая и достопочтенная Ольга Михайловна!

Вначале вспомните, как шофер плевал на руки¹, а затем перейдем к делу. Дело будет заключаться в том, что я немного расскажу о себе. Я всегда был немножечко авантюристом. Разве не авантюрой была мысль поставить «Три сестры» в новом театре, после того как выгнали из прежнего? Вдумайтесь только! Только что пережить такое и тут же броситься в новый эксперимент с неизвестными актерами маленького паршивенького театра. А разве не авантюра — «Брат Алеша»? Я помню, что думал про это как про авантюру. Ведь это писалось для детского театра. Я, когда начинал, и сам не верил, что инсценировку Розова можно вытянуть. Во-первых — трагедии, во-вторых, черт возьми, Достоевский! В-третьих — Дуров в такой роли, когда все помнят Москвина!

Одним словом — авантюра! А «Ромео» — не авантюра???

Меня от одной авантюры как будто бы все время тянуло к другой. А «Дон Жуан», который никогда не имел успеха?? А «Женитьба», которая всегда проваливалась?!? А «Месяц в деревне», который не ставили 100 лет, а если ставили, то уродски.

И вот сейчас снова «Три сестры» с этими детьми! Зачем мне это надо?!? Чтобы все время дрожать от страха, что провалишься?? Ведь я каждый раз хожу по кромке!!

¹ Однажды в такси нам попался шофер-балагур — начиная что-то рассказывать, он отпускал руль, а после очередной байки плевал на руки и снова хватался за руль.

Но ведь в этом есть и какая-то прелесть, не правда ли? Представьте себе, что всего этого не было бы, как было бы скучно.

Ведь в этом риске есть что-то. Иногда получается лучше, иногда хуже, но ведь жили полной грудью! Как я, так и Вы!!! Каждый раз, про каждую роль думали с испугом, и Вам тоже казалось, что это все не нужно, что это авантюра, но ведь побеждали. Пускай не всегда, но часто.

Так надо и дальше, пока есть силы. И пока позволяет возраст!!!! Вполне возможно, что когда-нибудь мы сильно споткнемся, от этого не застрахован ни один художник. Но это не значит, что надо, на всякий случай, самому дрейфить и уходить в кусты.

Я стараюсь почти никогда не задумываться о том, чем все кончится. Я просто работаю и увлекаюсь очередной работой. А там будь что будет!

Но когда Вы начинаете пассивать, отступить или как-то по-другому это называется, не знаю, как сказать, то я вдруг тоже начинаю задумываться. И вдруг вижу, что я взялся строить дом, не имея кирпичей, а на меня ведь смотрят и ждут, как я построю! Тогда начинается внутренняя паника, которая ни к чему хорошему не приводит. Как поется в песне: трус не играет в хоккей!

Нельзя переставать быть «авантюристом», нельзя лишать себя доли легкомыслия, иначе можно превратиться в мещанина от искусства.

Вот почему я и на этот раз говорю Вам: не бойсь! Риск тут не больший, чем во многих других уже бывших случаях. А если даже и больший — не следует на этом сильно фиксировать свое сознание. Надо работать и увлекаться работой.

Я пишу это больше не о Вас, а о себе, так как считаю, что у Вас всегда меньше риска, чем у меня. У Вас есть режиссер, который смотрит на Вас со стороны и довольно сознательно ведет Вас каждый раз туда, куда надо. Пускай с некоторыми отклонениями, но все же туда, куда надо!

А у этого режиссера, то есть у меня, надежда только на собственную интуицию и «бесшабашность», которая пока не подводила уж слишком сильно. Только бы и дальше не очень страховать.

Но когда Вы начинаете ныть, то и меня, повторяю, вдруг мороз по коже пробирает. Боже мой, думаю, поставит сейчас «Три сестры»! После Любимова, а рядом «Современник» тоже ставит! После своих прежних «Трех сестер»! И с кем? С Петей Трофимовым???

Вот пишу перед сном и не засну теперь...

А все из-за Вашего нытья! Так что, пожалуйста, меньше нойте и лучше чаще вспоминайте, как шофер плюет на руки. И еще верьте в звезду, которая не вечно будет светить, но еще, я надеюсь, немножко посветит.

Ваш Эфрос

* * *

После «Дороги» у Анатолия Васильевича появился какой-то совершенно новый для него принцип. Словно он приостановился, что-то продумал и пошел дальше, спокойно, без мотора.

В Театре на Малой Бронной открылась Малая сцена; идут репетиции Уильямса; отмечается 55-летие Анатолия Васильевича — все пока более или менее мирно и слаженно.

Но когда он приступил к новым «Трем сестрам», снова начался разброд, теперь уже по иным причинам. В театр приходят новые актеры. Интересные, масштабные, но — «со стороны»: Миронов, Любшин, Даль (он, правда, был раньше и к «Дороге», по-моему, уже успел уйти). Позже появился и Ульянов.

Это вызывает недовольство в труппе. К тому времени все уже стали «первачами». А тут вдруг появляются новые, приглашенные «звезды».

Как ни противно сознавать, я, видимо, мало отличалась от остальных его учеников. У меня были свои сложности с «Тремя сестрами» — в новой редакции Анатолий Васильевич занял молодежь: Петя Федоров и Оля Сирина, совсем дети, Шабалтас и Олег Вавилов. Среди этого молодняка мне предстояло сыграть уже не Ирину, не Наташу, а среднюю сестру Машу. Понимая разницу в опыте, надо было не просто что-то там мастерски пытаться сделать, а как-то себя «уравновешивать» рядом с ними. Отвратительно, когда маститый актер выходит на сцену и всем своим видом показывает: я тут, мол, главное действующее лицо, и хоть я на заднем плане, но вы же понимаете, что это я! И он как будто ничего не делает, но весь зал смотрит на него, когда он показывает, что он якобы ничего не делает.

Но при всем понимании трудно преодолеть ощущение разницы уровней, заранее слышишь претензии: что это за уровень? Упреки по поводу распределения ролей раздавались уже во время репетиций. Анатолий Васильевич довольно реалистически объяснял эту ситуацию. Он спрашивал: а каким вы видите Вершинина — как Станиславский? Где он, Станиславский, в вашем окружении? Есть

такой? Могучий, высокий, красивый человек? Станиславских нет. Где женщины, похожие на тех, что окружали его, с их сопрановыми голосами? Их тоже нет. Посмотрите вокруг. Все мелки! В том числе и мы. Я ведь беру их из жизни, не откуда-нибудь. И актеры, рожденные в определенное время, молодая часть поколения, представляют свое время. Где же взять других? Покажите мне других! И так Дон Жуана¹ приходится искать на стороне.

Сейчас ругают нашу футбольную сборную, которая участвовала в чемпионате мира: мол, недееспособна она, вялая и нединамичная. Но что же им пенять? В каком состоянии страна, в таком и ее команда. А в каком мы состоянии — это мы знаем сами...

Так вот, искали «на стороне» — даже на «Лето и дым» был приглашен В. Кочан. Н. Волков то уходит, то возвращается, В. Гафт тоже уходит и приходит, по собственному усмотрению.

Видимо, коллизии актерских взаимоотношений с режиссером могут в конце концов надоест, и хочется открытых глаз вновь пришедших, свежести их восприятия — а вдруг и кто-то со стороны привнесет что-то новое. Анатолию Васильевичу хотелось и расширить собственную палитру, и ввести в театр новые силы — чтобы «свои не бурели», как он говорил. Все так, но прискорбно, что понимаешь это слишком поздно.

Параллельно режиссер много ставит и в других театрах, и за границей, работает в кино и на телевидении, на радио, готовит со студентами дипломные спектакли. Конечно, актеры тоже не пропуска-

¹ Имеется в виду пьеса Э. Радзинского «Продолжение Дон Жуана».

ли своих радостей — снимались в кино, бегали на телевидение, занимались режиссурой, — но все равно ревновали «изменяющего» им режиссера. И когда режиссер приезжал и собирал труппу, чтобы рассказать о своих впечатлениях, с какими актерами он встретился в Америке, Финляндии или в Японии, то многие не приходили. Он привозил фотографии, слайды, показывал видеопленки.

Но далеко не всем актерам было это интересно. И он очень огорчился, не получая отклика на свое желание поделиться тем, что увидел в других странах, в другом театре, в другом мире.

С искренним восхищением рассказывал он на Малой Бронной, какие открытые глаза у актеров МХАТа, как они замечательно, импровизационно репетируют, как они доброжелательны, веселы и гибки, — говорил о Вертинской, о Калягине, о Степановой с Прудкиным.

Какое настроение у слушающих? Конечно же, актеры, остававшиеся на время без своего режиссера, не могли быть равнодушными, начинали злиться. Возникла ревность.

Видимо, это всеобщая актерская проблема. Когда Анатолий Васильевич поставил два спектакля с Комаки Курихара — «Вишневый сад» и «Месяц в деревне», — дирекция японского театра попросила его: «А не могли бы вы начать репетиции будущего спектакля — может, вы «Женитьбу» поставите у нас?» Анатолий Васильевич согласился: «Хорошо, я проведу несколько репетиций». И тут же к нему на репетицию, в зал, приходит Комаки Курихара, зовет его со сцены и говорит: «Как? Без я?!» То есть — «без меня»? «Без я!» Мы долго хохотали, когда он рассказывал.

Анатолий Васильевич говорил о Курихара, что она очень воспитанная актриса, ну просто ангел небесный. Я познакомилась с ней в Москве, когда она приезжала на рождественские каникулы. Действительно, милая, действительно, ангел. И тем не менее он сам рассказывал: когда он — в Японии — разбирал репетиции и, как обычно, всем подряд делал замечания, Комаки тихонько наклонялась к нему и шептала: «Пожалуйста, не делайте мне замечания при всех». Лучше, мол, отдельно.

Так что, видимо, актеры во всем мире одинаковы. И могу предположить, что где-то в Америке актер, подобно кому-нибудь из наших, когда ему предлагают маленькую роль, говорит, что это не входит в круг его интересов, что у него более интересные задачи в другом месте.

Актерская ревность — это проблема, видимо, всеобщая. Так же как и проблема актерского самолюбия.

* * *

...Ваша Джульетта никуда от Вас не уйдет, как не ушла она от Бабановой.

Важно другое. Важно находить все время новые и новые повороты для себя, и вот здесь, действительно, проявляется творческая дружба. Моя, в частности, заключается и в том, что я помогаю Вам находить эти повороты. И даже «Воспоминание» в этом смысле что-то для Вас означает. А уж Маша¹ — тем более! И если Вы оглянетесь на Вашу

¹ Героиня пьесы А.П. Чехова «Три сестры».

творческую биографию, то увидите, что я достаточно мудро поступал каждый раз.

Я не хочу никого выпячивать или затушевывать. Я честно хочу, чтобы всем было хорошо, и, конечно же, Вам тоже. ... Того нашего спектакля я, по правде сказать, почти не помню и делаю все заново. Ваше место здесь найдено прекрасно, я вижу это со стороны. И подсказываю Вам все верно, только Вы часто не слышите, потому что, неизвестно по какой причине, китите. А когда Вы китить перестаете и начинаете работать, то получается прекрасно. ...

Вот, моя милая, и все.

Искренне Ваши «господин режиссер»

В «Счастливых днях» был примерно такой диалог: «А как же ваши ученики?» — «А что ученики? Ученики быстро становятся учителями».

Это особая тема: ученики, их отношение к учителю, их самолюбие. Ей-Богу же, с начальством даже тогда кое-как можно было договариваться — а договоришься ли с учениками? С актерами? Или с труппой вообще, часть из которой не занята? А часть — занята, но с ней что-то случилось...

Дети уходят от родителей. Ученики уходят от учителя. Актеры уходят от режиссера. Все вроде бы естественно, но все... печально.

В 1978 году «Женитьбу» и «Месяц в деревне» пригласили на Эдинбургский фестиваль. После первых двух спектаклей в Эдинбурге Анатолий Васильевич должен был вылететь в Миннеаполис, где согласно контракту ставил «Женитьбу» в Гатри театре. Акте-

ры остались одни. В это время они как-то очень дружно пили. Помню пьяного Далья в самолете. Пьяный Козаков выступал в посольстве и выкрикивал почему-то «Да здравствует!..» — то ли Ленин, то ли Сталин. Какой-то такой стих напал. И по Эдинбургской фестивальной деревне он тоже бегал и кричал «Да здравствует Ленин», а может быть «Сталин», точно не помню, для меня это одно и то же. Почти провокационно себя вел.

Да и на других гастролях чего-то выкидывал, набравшись. В Бонне, подъезжая к советскому посольству, где у нас был намечен концерт для посольских работников, он выкрикивал что-то вроде «здорово, жиды» или «здорово, евреи», — что-то такое, что казалось неприличным и по сути, и по форме. Ну такая якобы шутка...

Но совсем не об этом я хотела вспомнить, говоря о гастролях в Шотландии.

Там, в Эдинбурге, подвыпивший Даль — видимо, на сильной уже стадии — рассказывал мне, что Эфрос обещал ему Гамлета. Но, побеседовав с Любшиным, Олег узнал, что и Любшину обещан Гамлет.

Олегу всегда казалось, что все плохо. Он был актер «Современника», а у современниковцев такая особенность — недовольство собой. Это замечалось и у Козакова, и у Круглого. И еще, кроме недовольства собой, всегда очень чувствовалось недовольство партнерами. Вслух это недовольство не проявлялось, но было заметно.

Олег был человек отдельный. Они замечательно и странно общались с Эфросом довольно долгое время. Но потом что-то произошло — что-то, о чем Олег не пишет в своих дневниках и о чем Эфрос не подозревал.

Мне кажется, все актеры Театра на Малой Бронной делили тогда любовь Анатолия Васильевича между собой. И мстили ему за «измены». И когда Олег пришел к нам, он тоже влюбился в Эфросу. И тоже его ревновал. Много шутил, анекдоты старые рассказывал. Я все спрашивала себя: что это? Защитная реакция? От чего? Мне все время казалось, что Олега очень сильно обидели. Не знаю, когда. Может, в юности. Он всегда выглядел сознательно закрывающимся в себе человеком. Поэтичным и очень ранимым. Иногда был резок, даже нарочито. Он не верил самому себе. Привык жить с какой-то маской. А внутри, очень глубоко, видимо, шла какая-то совсем другая жизнь, в которую он никого не впускал.

Анатолий Васильевич не понял, почему Олег ушел. А ушел он, узнав, что Эфрос обещал роль Гамлета одновременно ему и Станиславу Любшину. Ему показалось, что он не единичен.

То же, видимо, происходило и с Любшиным, когда он столкнулся в «Дороге» на одной роли с Козаковым.

Думаю, по сходным причинам ушел из театра в свое время и Александр Ширвиндт. Он замечательно играл в спектакле «Счастливые дни несчастливого человека». Но потом получилось так, что в репертуаре на месте, которое в Ленкоме занимал он один, — Тригорин, Режиссер в «Снимается кино» — рядом органично появился Волков. И даже несколько потеснил его. Волков сыграл Вершинина, потом он сыграет и Отелло, и Дон Жуана. А Ширвиндт сыграл Герцога в «Ромео и Джульетте» и в перспективе у него, похоже, не было достойного места, по-

тому что оно было занято в сознании режиссера Волковым.

Но тут, по-моему, все проходило бесконфликтно с обеих сторон. Ширвиндт ушел, как бы это сказать, корректно. Сколько раз я ни встречала Шуру, он всегда заводился на одной теме — как раньше было хорошо в театре! (Главным образом, он имел в виду Ленком, может, и свой спектакль «Счастливые дни» на Бронной.) Пристроившись где-нибудь на ступеньках в ЦДЛ, он мог часами вспоминать этот веселый период — начало, становление. А становление у актера — это не просто начало работы в театре. Оно происходит, только когда он начинает делать что-то серьезное, значимое.

Точно так же Валентин Гафт. Может, я ошибаюсь, но, во всяком случае, после того как Гафт сыграл Калабашкина, значительной роли для Вали не находилось. Он был распределен на роль Яичницы, Соленого в паре с Соколовским, но в конъюнктуре труппы у него не было своего твердого места, потому что в труппе были и Ширвиндт и Волков. И он включился в круг недовольных. Недовольство его выражалось не напрямую — почему, например, не он Вершинин или еще насчет какой-нибудь роли. Он не высчитывал, кто из мужчин-актеров занял его место. Но странным образом недовольство его перекидывалось на меня — почему это я остаюсь «постоянной единицей». Хотя, казалось бы, — причем здесь женские роли?

Странная ревность к женским ролям проявлялась не у него одного. Обо мне постоянно что-то такое говорили. Козаков говорил (до меня доходило): «Эту песню не задушишь, не убьешь». Странно,

когда мужчины ревнуют к женщине. Вспоминать смешно...

История с «Таней-Марией Шелл» в ресторане ВТО — из той же области. Тогда я не могла понять, почему он так говорит, — просто было омерзительно. Но опять же — слышится: «Я это не люблю, что это за искусство», — а подоплека та же: *не участвовал*. Так мне кажется. Потом, в 1983 году, и Козаков уйдет в какие-то свои края...

Конечно, Анатолий Васильевич переживал их уходы. И, по-моему, больше всего он переживал уход Ширвиндта. Именно потому, что тот уходил по-мужски.

Из дневника. Москва. 1980

Снятие спектакля с репертуара — вопрос сложный. Я не вправе считать себя компетентной, не могу быть категоричной, если речь идет о его сохранении или снятии. Я знаю, как они создавались, чего они стоили, что они нам принесли, как их эксплуатировали и в каком состоянии они теперь.

Это сложный вопрос.

Это только для Пахомова, новоявленного замдиректора¹, специалиста по строительству, просто заявить, что я не компетентна в театральном деле. И не могу рассуждать о «художественных и идейных ценностях» спектакля или репертуара в целом.

В каком аспекте рассматривать вопрос о сня-

¹ Речь идет о Театре на Малой Бронной.

тии спектакля? В идейном? Но может ли, к примеру, устареть трактовка «Отелло»? В художественном? Тогда надо оговорить, что такое художественность. На вчерашнем спектакле была нарушена художественная целостность, возникал смех, и это происходило из-за накладок постановочной части. Когда Отелло говорит: «Прочь с глаз моих» — перед Дездемоной появляется обнаженный мужчина пантагрюэлевского типа и идет на Отелло. Ему вроде бы надо лечиться в клинике от ожирения, а он невзначай присутствует в сцене Дездемоны и Отелло — в зале смеются, что естественно. Спектакль идет раз в несколько месяцев, и если актеры к нему готовятся, то постановочная часть — не очень. Так что же надо снимать — спектакль или постановочную часть, то есть людей, следящих за его эксплуатацией?!

На спектакле «Лето и дым» — публика разговаривает. В чем дело? Спектакль стал «не идейным»? Художественно устарел? Может быть! Давайте его снимать. Но все дело в том, что публике просто-напросто мешают смотреть и слушать, она дружно встает, идет в фойе и громко усмиряет гвалт билетеров и буфетчиц! Так что же в данном случае снимать?!

Иногда складывается такое впечатление, что сцена, зал, гримерный отсек и актеры — мешают жить «театру», этой кипучей, занятой своими проблемами организации! В этом заведении стало важно все — кроме проблем, непосредственно связанных со сценой. Для которой, собственно, и существует заведение, именуемое Театр, — но в этом, видимо, я заблуждаюсь, так как практика

уже показала, что можно обойтись без помрежа. А скоро выяснится, что можно обойтись и без актеров — к тому идем.

Увидела в кассе листок с графами: продано билетов, возвращено билетов, возврат в рублях, ушло со спектакля зрителей... И в каждой графе стояли цифры. Значит, учет количества уходящих со спектакля зрителей ведет специально для этого заведенный работник? Значит, подумала я, рядом должен работать специалист-статистик и выяснять причины ухода, ибо зачем же учет?! А рядом с ним должны работать два дюжих дядьки для расправы со зрителями, чтобы водворять их в зал, если причина не относится к художественной ценности спектакля и окажется несущественной — например, насморк. А если существенной — допустим, хотели посмотреть другие «Воспоминания», — то подать с почестями пальто.

Почему нет? Штат у нас большой, и лишние люди не помешают. Вот только я не нашла в этом списке графу билетов, не проданных администрацией. Это, видать, не в ее компетенции. В ее компетенции, как выяснилось, отвечать на любую просьбу работников театра словом «нет». «Нет билетов, а если будут, то плохие», — ответил мне администратор накануне «Месяца в деревне», а потом выясняется, что на спектакле полтартера пусто и ложки тоже. Давайте тогда снимать и «Месяц в деревне»! Ведь так легко ответить: «Не покупают!». А может, просто не умеют продавать?!

Отказываться научились — посольствам, организациям, работникам театра, а продавать —

нет. Очень мне понравилось выражение: «Стригут купоны не со своей ренты».

Актеры пятьдесят минут не могут выехать на выездной. Спектакль не может начаться пятьдесят минут из-за неисправной радиоаппаратуры, публика успокаивает билетеров и буфетчицу. Не достаточно ли? За последние три недели?! И снимать из-за всех вкуче причин спектакли якобы по художественным соображениям?! Не богато ли вы живете?! Если вы миллионеры и хотите разом избавиться от старой обуви, то должны быть уверены, что завтра купите пять пар новой. А вот с покупкой-то не густо.

Почти два года мы слышим маниловские рассуждения о каких-то известных пьесах, для которых приглашаются те или иные режиссеры — вот они едут, идут переговоры, — год проходит, пьесы остаются, но едут уже другие режиссеры. Вот-вот, скоро-скоро...

Так что снятие спектакля с репертуара — вопрос сложный. И, избавляясь от старой обуви, хозяева должны знать: а может, лучше ее отдать в ремонт, так как для ликвидации причины несущественны. А может, просто заменить шнурки или набойки, а расстаться надо с той, которая не подлежит уже реанимации. А есть и такой случай: да, старая вещь, но очень удобная, как жаль расставаться, такую больше не купишь, и в дождь надо в чем-то ходить, и на кладбище!

Так что вопрос должен долго и подробно обсуждаться режиссурой и дирекцией. С кондачка — решить судьбу и старой игрушки я не решусь. Надо знать конкретные причины «старения» каждого конкретного спектакля, потери интереса к нему.

По возможности устранять причины, если это необходимо, или снимать — но каждый «кандидат» достоин всестороннего обсуждения режиссурой и дирекцией. В этом сложном деле надо обратиться к тем людям, которые компетентны во всех вопросах театра и сцены.

* * *

После «Дороги» Эфрос, на мой взгляд (и думаю, не только на мой), работал много и плодотворно. Даже если говорить только о Малой Бронной: «Лето и дым», «Воспоминания», «Три сестры», «Наполеон», «Директор театра». А еще были замечательные «Тартюф» и «Живой труп» во МХАТе, Чехов, Тургенев, Булгаков в театрах Японии и Америки, «Ромео и Джульетта» на телевидении, «Буря» Шекспира в музее им. Пушкина, «Четверг»¹ в кино, спектакли в ГИТИСе, на радио. В это же время он писал свои книги: «Репетиция — любовь моя», «Профессия: режиссер»...

Одним словом, режиссер продолжал работать, а актеры сидели с ощущением, что у режиссера «тупик». словно не видели, что он уже ушел вперед и даже расширил свои горизонты далеко за пределы театра.

Раскол не сглаживался. То ли актеры не могли простить ему отсутствие неизменного успеха, к которому уже привыкли, — но что-то случилось с труппой. Стали отдаляться и актеры от режиссера, и режиссер от актеров. Его мудрому совету: «Оставайтесь спокойными, мы выйдем из этого с честью» — никто не последовал. Покоя не было.

¹ Фильм «В четверг и больше никогда».

Зато были странные телодвижения — например, актер К. на гастролях в Хельсинки хватал Эфроса за лацканы пиджака и предлагал ему «уехать в Израиль», о чем Эфрос и не помышлял. (И что сделал потом тот же актер — и «назад уже *вернулись*», побывал еще в нескольких коллективах. С тем же абсолютно результатом. Что еще интересней, он же, как выяснилось позже, писал, «стучал» на Эфроса.)

Эфрос всегда остерегался жестких определений: зависть, злоба, ревность. Но я думаю, что дело тут и в этом. После премьеры «Наполеона» ни один человек из труппы не зашел поздравить Михаила Александровича Ульянова! Что это, если не ревность?

Все выглядело, мягко выражаясь, странно. Ульянов, в общем, сыграл замечательно. Он очень работоспособный. Помню, он все время задавал вопросы, не давал репетировать. Только откроешь рот, он говорит: «Стоп, вот тут я хочу спросить...» — а ты стоишь с открытым ртом и не понимаешь, что тебе делать. Почти всю репетицию режиссер занимался Ульяновым. Я даже как-то спросила Анатолия Васильевича: «Может, вы и про меня что-нибудь скажете? Мне тоже хотелось бы понять, что делать». Он, конечно, все разобрал по кускам, по действию, — но когда долго сидишь без замечаний, как-то кисло становится и не понимаешь, туда ты идешь или не туда. Но у режиссера не было даже времени сказать — туда или не туда, все внимание было поглощено Ульяновым. Анатолий Васильевич говорил: «Оля, как делаете, так и делайте. Не понимаете — и хорошо. Делайте, как не понимаете».

Это было довольно сложно. Я ведь непременно

должна обработать, раскрутить каждую историю — почему да отчего, но работали весело...

Так вот, что-то случилось с прежними учениками, со взрослыми актерами. Кто-то ревновал Эфроса, скажем, к тому, что он делает на телевидении — без них. А другие просто ненавидели и затевали околосценическую возню.

Одна часть труппы — те, что уже сделались «звездами», — не очень хотела работать с Анатолием Васильевичем — то ли из-за обид, то ли из-за того, что «заняты» своими делами, съемками и т.д. Даже от ролей отказывались. Уже преуспевшие — можно сказать, преуспевшие в успехе, — они уже начали уравнивать себя с режиссером, не отдавая себе отчета в том, что это, собственно, благодаря ему, благодаря его многолетней кропотливой вдумчивой сосредоточенной работе купались они в успехе и не знали провалов.

Другие, напротив, требовали к себе внимания — те, кто не мог играть центральные роли.

И «Наполеон» — это уже был разгул, когда даже средние актеры, которые никогда не позволяли себе своеволия, отказываются играть: «Нам там делать нечего».

Анатолий Васильевич как-то грустнеет. «Дети» выросли — и с детьми не находишь общего языка.

Дальше — больше: «дети» становятся жестокими и начинают мстить своему учителю за то, что тот не обеспечивает их теми ролями и успехами, к которым они привыкли.

Для того чтобы нормально работать, необходима художественная атмосфера. В театре такая атмосфера — редкость. И тем более ее следовало це-

нить и беречь — такую, какой она была одно время на Малой Бронной.

Я раньше очень любила театр как место работы. Потом разлюбила. Там очень сложная, нервная, порой суетная жизнь. Может быть, поэтому я давно уже вне репетиций, работаю дома. Дома спокойнее думать.

В современном театре надо бы начать все сначала. С «Этики» Станиславского. Как ходить по театру? Можно ли смотреть в театре телевизор, и нужен ли он там вообще? Можно ли сплетничать, вязать, разгадывать кроссворды? Почему во время спектакля звонит телефон, кто-то за кулисами громко разговаривает, топает, — весь этот наш повседневный бред? Актер, который только что смотрел телевизор, выходит на сцену, делая вид, что все в полном порядке.

Как-то на худсовете в Театре на Малой Бронной я спросила: «Почему на сцене половик разодран, того нет, этого нет?» Мне говорят: «В стране плохо — и в театре плохо». А я свое: «В стране всегда плохо, а в нашем театре иногда бывало хорошо. Здесь мы вместе проводим большую часть жизни». А мне отвечают: «Отвлекаете, не о том говорите». Вот так.

Атмосфера в Театре на Малой Бронной стала подгнивать еще с того момента, когда ушел Зайцев и на смену ему пришел новый директор, Коган. Он умело подогревал актерские амбиции — всякими интригами, посулами. Актеры почуяли вольницу. Некоторые бросились в режиссуру. Новый директор внушал им, что они могут ставить ничуть не хуже других режиссеров, начиная с главного. Направо-налево раздавались на откуп спектакли для

пробы актеров в режиссуре. Естественно, Анатолий Васильевич не соглашался, сопротивлялся, пытался объяснить, что режиссер — это профессия, и нельзя на штампах, на чужих приемах (заимствованных у него же самого) создать художественное произведение.

Все уже шло к совершенному разложению. Актеры были заражены цинизмом. А цинизм в театре — это очень страшно...

Всегда находились люди, чьими руками вершилась расправа, — Мирингоф¹, Коган... А вот защитить никому не удавалось.

Сам Анатолий Васильевич за свою жизнь помог очень многим — актерам, студентам, знакомым. И никогда об этом не напоминал, не составлял «списка благодетелей». Ему же так часто необходимы были дружеская помощь и поддержка, хотя бы элементарное понимание со стороны тех, кого он воспитал и научил. Но кто-то не смог, а кто-то и не захотел — ни понять, ни поддержать...

Почему многие так любят не создавать, а разрушать, крушить, раздирать все в клочья? Конечно, это легче. Особенно когда «с детства не любишь музыку». Не слышишь ее. А таких людей очень много, и они добиваются своего. Разрушают. Калечат. Крушат. Очень успешно. А потом все начинают выяснять: а почему же все так случилось?

А вот почему: психология такая, направленная не на созидание, а на разрушение.

А еще страшнее — равнодушие. Когда вообще ничего не надо и ничто не интересно. Кроме себя

¹ Директор театра, сменивший при А.В. Эфросе А. Колеватова.

самого, конечно. Когда молчат. Всё понимают — и все равно молчат. Если человек чего-то хочет, он вопит, кричит, что-то у него болит. А тут возникает круговое молчание — и все вроде бы довольны.

Из дневника. 1981

Неотправленное письмо худсовету

Сейчас в театре репетируются только два ввода и пьеса «Воспоминание» — Эфросом. Спектакль по Хмелику — первый спектакль этого сезона с начала сентября.

Стало быть — через два месяца будет выпущен еще один спектакль, а дальше — тишина.

Позиция завлита не учитывается. Коган — будет делать что-либо только с подачи главного режиссера Дунаева. Дунаеву рекомендовали режиссера для постановки, тот принес пьесу, которую хочет поставить, с этим не соглашается директор, — и в итоге у театра ни пьесы, ни интересного режиссера, ни работы для актеров, и Александру Леонидовичу нечем руководить, а Илье Ароновичу нечего поддерживать и пробивать. Если Дунаев предлагает Виктюка и Петрушевскую, то «пусть и пробивает сам».

Все это вместо того, чтобы через Нону¹ или пьесы и договоры с драматургами, Александр Леонидович предлагал бы интересных режиссеров и занимался бы лицом театра, афишей и сам бы са-

¹ Н. Скегина — в то время завлит Театра на Малой Бронной.

мостоятельно ставил то, что считает нужным и интересным, а Коган поддерживал бы инициативы и пробивал бы то, что считает нужным для театра главный режиссер, режиссура и худсовет — формирующие лицо данного театра, — а актеры занимались бы своей интересной работой и продолжали бы нить от отсутствия ее.

Я не призываю к тому, чтобы кто-то совершал подвиги альтруизма по отношению к театру, занимаясь не своим делом, а призываю к тому, чтобы каждый занимался именно своими прямыми обязанностями и не забывал о том, что театр — это общее дело, а не бюрократическая контора с переплетением бесстыдных интриг, смысл которых: ни за что не отвечать, хранить в неприкосновенности свое самолюбие и спокойствие, ничего не делать, а если и делать, то чужими руками, не прикладывая никаких усилий ни для конкретной работы, ни для отстаивания художественных и идейных принципов театра.

Стыдно, безысходно и безжизненно!

Как важно, чтобы в театре был хороший директор. Я не знаю всего, чем он должен обладать, но первое, что у директора должно быть, — это любовь к театру, любовь к актерам, забота о сохранении дружественной творческой атмосферы, бесконфликтные и уважительные отношения с главным режиссером, — тогда может состояться внутри театра что-то хорошее. Я знаю много таких примеров. Шах-Азизов и его заместитель, который потом, после смерти Шах-Азизова, стал директором Цен-

трального детского, Михаил Осипович Яновицкий. Такой директор, я знаю, есть рядом с Марком Захаровым — Варшавер в нынешнем Ленкоме. Таким директором был Колеватов в Театре Ленинского Комсомола, когда туда пришел Анатолий Васильевич. (Колеватова, к сожалению, вскоре сменил Меренгоф — этот из разрушителей.)

И еще я давно знаю замечательного директора Михаила Петровича Зайцева — он тогда был директором на Малой Бронной. И сейчас он жив-здоров, слава Богу, и я с ним работаю в Театре Маяковского.

Михаил Петрович очень любит актеров. В каждой труппе, так или иначе, заняты всего лишь двадцать-двадцать пять актеров, и они переходят из пьесы в пьесу, а остальные — до шестидесяти-восемидесяти человек, как было в репертуарных театрах, — почти не заняты. Везде и всюду, любой вновь приходящий режиссер-художник выбирает тех же — кто дееспособен и одарен, — и опять-таки работает именно с этой частью труппы. Но Зайцев совсем не обязательно любит тех, кто является «гвоздями репертуара». Он по-человечески относится ко всем актерам — и к тем, кто уже в возрасте и при этом хочет быть занятым, и к тем, кто просто симпатичен по своим человеческим качествам.

У Михаила Петровича Зайцева замечательный характер. По природе своей человек доброжелательный, он умеет гасить всяческие конфликты между актерами, между актером и режиссером, пустые претензии, недоброжелательство. Что очень важно для театра.

Это не значит, что он человек бесхребетный. Он может мягко, но настойчиво добиваться того, что

считает важным. Но он знает, что творческий коллектив не следует возбуждать пустячной темой, которая может раздуться огромным мыльным пузырем и накрыть творческую жизнь грязной пеной. Никогда на моей памяти Михаил Петрович не позволял себе «заводить» актеров, возбуждать коллектив ложью и сплетнями, «вздыбливать» атмосферу в театре, не допускал, чтобы пустое поднималось до всеобщего обсуждения, не поощрял и пресекал всяческие интриги, а самое главное — боролся, как лев, в инстанциях за спектакли А.В. Эфроса.

Михаил Петрович — человек с юмором. Я помню, на Малой Бронной писала ему шуточные заявления, хулиганила, по молодости: «Уважаемый директор! Прошу выдать мне некоторую ссуду на *вспомосуществование*, потому что совершенно растратилась и *кофей* пью без всякого удовольствия». И подписывалась: «Яковлева». Он ставил резолюцию: «В бухгалтерию. Прошу во *вспомосуществовании* не отказать». Я заходила в бухгалтерию, и мне в кредит давали каких-то 20 рублей. Разве не прелесть?..

И вот однажды в театре случился конфликт — что-то такое «на экономической почве». Я и тогда подробностей не знала, а сейчас и вовсе не помню. К тому же Андрей Александрович Гончаров не мог жить без своего прежнего директора — то есть без того же Зайцева — и настойчиво его приглашал. Короче, в 1978 году Михаил Петрович ушел из театра. На нашу — Театра на Малой Бронной — общую беду...

И пришел новый директор — которого мы, труппа, не хотели. Мы знали о стиле его работы по двум театрам — в ТЮЗе и на Таганке. (Но Таганка с ним

как-то очень быстро справилась, по-свойски.) Актеры из нашего театра ходили к высокому начальству, мы пытались объяснить, что в наш коллектив этого директора не следует назначать, с его, мягко выражаясь, двойственным характером. В театре, мол, существует сложный альянс между главным режиссером и очередным (Эфросом), и нам бы надо кого-нибудь попроще — администратора, не притязающего на ведущую роль в управлении театром. Который не нарушил бы хрупкое равновесие.

В этом походе, насколько мне помнится, участвовали Дуров, Козаков, кто-то еще из актеров, завлит и я. И разговаривали мы там с секретарем МГК КПСС Матвеевым, жена которого работала у нас в театре актрисой.

В просьбе нам отказали — решение уже было принято. И этот директор был назначен к нам.

До его прихода два творческих человека — главный режиссер Александр Леонидович Дунаев и сверходиозный режиссер Эфрос — проработали вместе много лет, выдержав трудный экзамен на человеческую мудрость и человеческое сосуществование. На протяжении одиннадцати лет они умудрялись жить мирно. Одиннадцать лет умудрялись не задевать самолюбие друг друга. И не позволяли разыграть собственному самолюбию. Анатолий Васильевич не замечал, что им «управляет» Александр Леонидович Дунаев, а Александр Леонидович Дунаев принимал как должное то, что спектакли Анатолия Васильевича пользуются большим успехом. И отношения у них были корректные и взаимоуважительные. Дочь Александра Леонидовича, студентка театроведческого факультета ГИТИСа, писала в своей дипломной работе о спектаклях Анатолия Ва-

сильевича Эфроса. Ведь то, что происходит между взрослыми на работе, их дети так или иначе впитывают. Значит, и дома сохранялся достойный этический климат взаимоотношений.

Когда по долгу службы и просто по-дружески Александр Леонидович делал Анатолию Васильевичу замечания по спектаклю, тот даже в личных разговорах никогда не говорил, что замечания эти якобы неприемлемы. Напротив, говорил, что, независимо от того, как Александр Леонидович ставит сам, замечания он делает достаточно обоснованные и толковые, и к ним надо прислушиваться. По большей части Анатолий Васильевич так и делал — замечания воспринимал очень внимательно.

Александр Леонидович относился к Анатолию Васильевичу почти по-отечески. Анатолий Васильевич — я не знаю, в шутку или всерьез — боялся самолета. Если мы вместе летели, и он как-то проявлялся в этом смысле, то я еще подливала масла в огонь: «Ой-ой-ой-ой! По-моему, мотор отваливается!» Александр Леонидович обычно останавливал меня — дергал за руку и говорил: «Оля, зачем ты это делаешь, ты что, не видишь, что человек действительно боится?»

А когда у меня на какой-нибудь чересчур эмоциональной репетиции случался конфликт с Анатолием Васильевичем и я убегала и запиралась в уборной, то извлекал меня оттуда Александр Леонидович. Он вообще очень часто примирял режиссера и актеров, не позволял конфликтам разрастаться.

Они оба умудрялись ладить и не позволяли выплывать на поверхность никаким «низменным инстинктам» — это было благородное содружество,

оно вызывало уважение и всегда благотворно влияло на весь коллектив.

Однажды на гастролях в Германии на пресс-конференции какой-то высоколобый театральный критик из немцев выскочил с вопросом: а почему, мол, у вас одни спектакли — искусство, а другие — соцреализм? Такой «вопросик», с явным намеком на двух режиссеров, при всей труппе, был откровенно шокирующим, и отвечать вызвался сам Анатолий Васильевич. Смысл его ответа был, примерно, такой: «На месте этого журналиста я бы не стал так безапелляционно задавать подобные вопросы. Любой реализм — это и есть искусство. И надо быть уважительным и корректным и по содержанию, и по форме вопроса. Надо понять, что вам предлагаются работы двух разных художников». И потом долго приводил аргументы в защиту спектаклей Александра Леонидовича Дунаева.

Полуправда? Может быть. Приглашали за границу в основном спектакли Эфроса, но поскольку это был единый театр, то спектакли Дунаева тоже участвовали в гастрольных или фестивальных поездках. Вот это правда.

Анатолий Васильевич не любил, когда, спрашивая, ему подсказывали ответ. Или навязывали, что «надо» отвечать. (Тот же Коган однажды просил меня сказать Эфросу, чтобы на пресс-конференции он заявил, что он не «гонимый».) Анатолий Васильевич реагировал на это однозначно: «И не подумаю ничего заявлять!» И переводил разговор в другую плоскость, морочил голову.

На этой же пресс-конференции были и такие реплики: расскажите, Анатолий Васильевич, как вас давили в Союзе! И почему до сих пор не удавили?

Поскольку был задан риторический вопрос — стало быть, ответ подсказывают. И он ответил в том смысле, что его вроде бы никто особенно и не давил и что самая большая «давиловка» у художника — внутри него. Как он сам себя «давит», какие проблемы в жизни и искусстве его интересуют — таков и результат. Не помню дословно, но смысл примерно такой.

И вот в этот добровольный и сознательный альянс двух разных режиссеров, которые сохраняли в театре атмосферу покоя, в этот альянс вклинивается нечто третье, чужеродное как по человеческой природе, так и по отношению к искусству, — и с этого момента зарождается в театре нездоровье. Ведь изначально в театре должна главенствовать режиссура. И ничто другое главенствовать не должно.

Если для руководителя театра основным является его ложное самолюбие: «кто распределяет роли, тот и главный, я не могу распределять роли, я администратор и не имею прямого отношения к творчеству, но мне бы очень хотелось... и вообще — кто тут директор?» — вот тут-то и начинается разброд.

Первое, с чего новый директор начал, — нивелирование авторитетов, и главного режиссера, и Эфроса. «У меня есть два режиссера: один талантливый, а другой — главный», — говорил он одним актерам. А другим говорил: «У меня есть два режиссера: один нормальный, а второй — сумасшедший», — имея в виду Эфроса. (За точность не ручаюсь, в разных вариантах говорилось.)

Позволительно ли директору при актерам говорить подобное? В театре всё всем становится изве-

стно мгновенно. Взбаламутить воду очень легко — и потом ловить в мутной водичке рыбку. Главное — подогреть самолюбие, настроить одних против других. Шепнуть актеру — ты, мол, такой же талантливый, как N, а играет все время почему-то только он! Или актрисе: вы такая замечательная, а главные роли получает другая.

И пошел по театру бродить вирус, началось брожение актерских самолюбий. Разделяй и властвуй: такая вот известная линия поведения. А когда все разделены, когда раздражено большое самолюбие и задеты комплексы, начинается разгул подозрительности, недоброжелательности, враждебности...

Актеры почувяли мнимую свободу, вообразили, что станут вершить судьбы на собраниях, в результате чего, конечно, каждый получит главную роль.

Скверно стало в театре. Началось с зачитывания передовиц на партсобраниях, а кончилось историей в духе 30-х годов. Актеры, под умелым руководством директора, все больше нападают на Дунаева: им внушают, что они могут иметь все, если не будет этого главного режиссера, если разрушить тандем, который с Дунаевым составлял Эфрос долгие годы.

Вот тогда и начался окончательный распад Театра на Малой Бронной.

* * *

Всегда милая и всегда смешная Оленька!

Получил Ваше письмо.

Подробно отвечать не буду, т.к. не уверен, что Вы письмо получите. Больше всего мне хочется,

чтоб Вы хорошо и спокойно отдыхали. Обязательно нужно немного отключаться, тогда лучше все соображаешь. Это я не по поводу себя говорю, а советую Вам. Пожалуйста, отключайтесь, хотя бы ненадолго, от всех наших дел.

Что же касается меня, то все, что Вы пишете, — прочитал внимательно. Я, хотя и отключился сильно из-за отъезда, все же все помню и все делаю. Новостей пока никаких. На многие Ваши вопросы есть очень простые ответы. Мы обо всем еще много раз поговорим.

То, что я пишу такие письма, а не другие — в этом сказывается мой характер, к сожалению. ... Но думаю, что вреда они не приносят. Во всяком случае, я все это прослежу. Меня очень огорчает, что я не буду в начале.

Помните же и Вы, что я Вам советовал. Не лезьте в эту кучу. Я разумеется, не зову Вас к тому, чтобы трусить, но дело в том, что в этой куче можно потерять ориентацию. Поэтому, пожалуйста, постарайтесь, поспокойнее.

Телефон я оставил Наташе и маме. Буду счастлив, если Вы позвоните. Я все время о Вас вспоминаю с улыбкой. (Пусть это Вас не сердит.) Я считаю, что когда вспоминается человек с улыбкой — это самое лучшее.

Я тут очень и очень скучаю. Работа почти закончена¹, я ее закончил в три недели. Теперь перейду на сцену уже с готовым спектаклем.

Но в свободное время, а его уйма, очень тоскливо. Приехал на несколько дней. Переезд труднейший на новую квартиру опять, наверное, не успею. Все

¹ «Вишневый сад» в Финляндии.

наши театральные дела вспоминаю с неприязнью, но спокойно и уверенно. Уверенно, потому что пока еще чувствую в себе силы.

Обо всех конкретных делах писать не хочется, а вдруг Вы уже уедете, когда письмо придет. Противно, если читать его будут другие.

Во всяком случае, не нервничайте по пустякам и отключитесь. Все равно осенью придется включаться. Значит, нужны силы и здоровье. Не подумайте, что я пишу письмо специально так, чтобы избежать все, что Вы в письме затронули. Но все это, повторяю, не для письма.

Главное — не беспокойтесь за то, что я что-то недопонимаю. Ей-богу — понимаю все. А вообще, очень рад был увидеть Ваши буквы. Через них, как всегда, перехлестывает Ваш темперамент.

Итак, звоните!

И будьте здоровы!

Обнимаю Вас
Ваш Эфрос

* * *

Уже шел 1983 год.

В театре начались собрания, на которых Коган возбуждал одну часть труппы против другой, провоцировал конфронтацию между актерами и режиссурой. Было такое ощущение, что учеников науськивают на главного режиссера и... на учителя. Внешне все выглядело так, что надо убрать Дунаева и Эфроса сделать главным режиссером. Но я быстро поняла, что косвенно удар был направлен и против Анатолия Васильевича. Эти настроения подогревались директором.

Театр жил в предчувствии зловещих событий, атмосфера недоброжелательности сгущалась и грозила разразиться скандалом. Пахло кухонной войной.

После «Наполеона» мы снимали на телевидении «Месяц в деревне». Однажды на съемках меня вдруг начало трясти — я почувствовала: совершается что-то нехорошее. Оказалось, действительно в театре в это время проходило собрание, на котором чуть ли не впрямую говорилось, что нужно убрать главного режиссера Дунаева.

На том собрании не присутствовал ни один из режиссеров: Дунаев был где-то занят, а мы были на съемках. Когда Дунаев и Эфрос пришли, завлит рассказала, что произошло такое вот собрание, и на нем говорилось актерам, что, мол, играют одни и те же, а вы вот, хоть и достойные, но остаетесь ни с чем, и пора брать власть в свои руки, у нас не тот художественный руководитель, не тот репертуар...

Когда-то завлит располагался на втором этаже Театра на Бронной, в его комнате собирался своеобразный «мини-клуб», приходили драматурги — от Радзинского до Арбузова и Розова, заходили критики, можно было посидеть, обсудить репетиции, пошутить... С приходом нового директора кабинет перенесли на четвертый этаж, под крышу, куда надо было взбираться по узкой лестнице. Рядом, в маленькой комнатке, устроили кабинет Эфросу — как бы сделали одолжение очередному режиссеру.

Рядом же находилось партбюро, где заседал бывший ученик Эфросы, артист Л., ставший партийным лидером. Этот, с позволения сказать, ученик, который переходил из театра в театр, уходил от Анатолия Васильевича и со слезами возвращался, пятиде-

сяти лет от роду вступил в партию и с упоением читал партийные статьи и передовицы на открытых партийных собраниях. Мы с ужасом открывали глаза — ведь этого не делали даже ортодоксальнейшие члены партии, такие, как наши Васин или Тигран Давыдов, или Песелев. Правда, первые двое были алкоголиками. Они время от времени втолковывали мне где-нибудь на гастролях, что вот, мол, «мы тебя не послали на звание, потому что у тебя несговорчивый характер». С кем я должна была сговориться и о чем, я не спрашивала, но, помню, одному из них на ухо сказала, куда бы я хотела, чтоб он пошел вместе с партией и всеми их делами. Впрочем, оба погибли — один от цирроза печени, а второго нашли подо льдом в Москва-реке. С пивной кружкой, привязанной к поясу..

Как-то все очень странно с этими партиями. Партия сюда, партия туда, кто-то вошел, кто-то вышел. Кто-то вступил уже пожилым человеком. А кто-то потом отрекся. Как будто все происходит с детьми и они не отвечают за свои поступки — ни когда вступают в партию, ни когда из нее выходят. Какая-то инфантильная психология. При этом всем понятно, что партия тогда была обязательным условием для будущей карьеры. Может потому еще у Анатолия Васильевича так складывались судьба и обстоятельства, что он никогда так и не вступил в партию?! Совершенно определенно обозначенные условия игры. Конъюнктура, одним словом. А позднее эти люди говорили: я тогда не знал, а потом я узнал. А сколько тебе лет было? Около пятидесяти — чего ты не знал? Что-нибудь не печаталось, не было информации, не было литературы? «Знал-не-знал», «верил-не-верил» — все это глупости. Чего там верил-то, во

что? Какие-то странные люди, трудно понять. Вступил, так уж стой до конца, не отрекайся от своего решения, принятого в зрелом возрасте...

К этому же времени «главный Треплев» Эфроса, Смирницкий, стал председателем месткома. Раздачей должностей заправлял, конечно, Коган. Он умел раздавать всем сестрам по серьгам.

Обстановочка в театре складывалась вполне «подходящая». Девочки из «Вишневого сада», которые не прижились на Таганке и которых Анатолий Васильевич в свое время привел в Театр на Малой Бронной, начали выступать на собраниях и бить себя в грудь: мы, мол, «национальное достояние», — стали писать жалобы в местком, что их затирают. И другие подключились, кто не был занят в репертуаре. Даже одна молодая актриса, за которую я когда-то просила Зайцева, чтобы ее оставили в театре. Был такой эпизод.

Михаил Петрович брал ее в театр только на один спектакль, «Рассказ от первого лица», его ставил Круглый. Она там бледно выглядела — но дело в том, что у нее был маленький ребенок. Когда Зайцев уходил из театра, у нее кончался контракт. Моя подруга говорит мне: «Пойдем к Зайцеву, попросишь его, а то она без зарплаты останется с ребенком». Я пришла к Зайцеву, говорю: «Михаил Петрович, вам все равно, сделайте доброе дело, а то актриса остается без средств к существованию». И он оставил ее в театре. И вот теперь эта актриса П. (ставшая вскоре женой театрального критика Ш. из журнала «Театр») всем воздала по заслугам. Выступила на собрании и потребовала восстановить «равенство» — в смысле распределения ролей!

Анатолий Васильевич на таких собраниях выступал жестко. Он говорил: «Я понимаю, что могу вас обидеть, но почаще смотрите в зеркало, и тогда вы поймете, почему Яковлевой можно, а вам не очень». Вот так и говорил. Конечно, это не могло никого утихомирить.

Меня удивляло, как он видел вглубь на два метра под землей — в чем, собственно, состоит вся интрига. Были обмануты и его ученики, и другие актеры, которым казалось, что, если Дунаева уберут, будет лучше, — на самом же деле вся возня была задумана против Эфроса. И первый понял это сам Анатолий Васильевич.

Дунаев с Эфросом идут к начальству и говорят: мы предупреждали, что этот директор будет разлагать труппу, — так и случилось. Там, вроде бы, принимается решение о снятии Когана.

Начинаются аппаратные игры. Составляются одни письма, другие... Идет мышинная возня по инстанциям — то снимают Когана, то снимают Дунаева.

Многоопытный Коган доблестно сражается за свое «место в жизни». Он составляет бригаду — с Броневым и Дуровым во главе. Дуров и другие бегут к начальству и говорят: вот вам письмо с подписями двадцати актеров, которые за то, чтобы Коган остался, а Дунаев был снят.

И завертелся весь этот балаган в том направлении, в каком был задуман Коганом.

Против Александра Леонидовича состряпали «криминальное дело», устроили собрание и выплеснули тонну грязи в лицо человеку, без которого многие из выступавших и присутствовавших погибли бы и человечески, и творчески.

На этом собрании председательствовал один из учеников Эфроса, за большим столом в президиуме сидели другие, актеры, актрисы.

Где-то сбоку сидел Дунаев. Он периодически открывал рот, ловил воздух и хватался за сердце.

Было чудовищно стыдно. Я не узнавала этих людей! Я не узнавала актеров. Когда один громогласной старой школы артист, который всегда был занят только у Александра Леонидовича, поднимался и предъявлял ему «криминальные» обвинения, мне казалось, что мы возвращаемся в славный 1937 год. «А вот вы, Александр Леонидович, в войну в «Смерше» работали!» (Он с таким же успехом мог сказать, что Коган был учеником Шейниса.) Вы не платили партийные взносы с такого-то времени! Как вы могли себе позволить? Дисциплина партии...» — и т.д. и т.п.

Другой артист, который тоже всегда был занят в спектаклях Дунаева, мой партнер в одном из этапных спектаклей Эфроса, умница, сам почитывал диссидентскую литературу, — поднимается и произносит: «Как же так, Александр Леонидович? Вы поехали в Югославию, между прочим, ставить по контракту «Человек с ружьем»! А поставили «Утиную охоту»! Почему?» Я как рот открыла, так и не могла закрыть — от таких заявлений сохнет горло и думаешь: «Ах ты, книжник, диссидент драный! Ведь это же хорошо, что вместо Погодина ставится Вампилов! Это же хорошо, что Дунаев, какие бы он ни ставил советские спектакли, поехал в Югославию и, слава Богу, поставил хорошую пьесу Вампилова! Это же хорошо!»

Поднимались актрисы, которые тоже были заняты только у него, били себя в грудь и говорили: «Как

же так, а кто о нас будет думать? И вообще, как руководитель вы нам не подходите, потому что вы с Эфросом как бы заодно». Некоторые бросали фразы: «А вот вы, Александр Леонидович, вывезли из театра телевизор! Вы его украли, он у вас дома стоит!» Это уже было похоже на фарс.

Выступали только те, кто не работал у Эфроса. Многих из них вообще на этом собрании не было, таких, как Волков, например. Но и их присутствие не изменило бы картины. Те, кому было важно искусство, наивно думали: ну уберут Дунаева, а Эфрос останется. И молчали.

Но Эфрос понял сразу, куда это все идет: «разделяй и властвуй». Он независимо ходил по проходу держа руки в карманах и иногда бросал какие-то фразы. Он говорил: «Не будьте дураками, не дайте себя запутать. Здесь дело не в Александре Леонидовиче. Не будьте идиотами». А его ученик, игравший Треплева, кричал: «Что это вы ходите — не нарушайте дисциплину собрания!» Примерно так. Эфрос все равно спокойно и бесшабашно гулял по центру зала и сбивал репликами всех выступающих.

Собрание вообще напоминало партийную одиозную пьесу 30-х годов — личное партийное дело господина Дунаева.

Эфрос понимал, что происходит. Он пытался противостоять собранию, но... безрезультатно.

Шок от всего этого не забылся до сих пор.

**Неотправленное письмо
должностному лицу Альберту Михайловичу
Роганову**

На письмо, которое я послала Вам в августе месяце, Вы мне не ответили.

Позволю себе обратиться к Вам еще раз.

Думаю, что ситуация на Малой Бронной Вам недостаточно ясна, так как Вы предпочли пользоваться информацией, идущей от директора Когана, его приятеля в МК Голубева и партбюро, руководимого тем же Коганом. Мое заявление, что люди, входящие в партбюро, всего лишь прикрываются партийными принципами и защищают партбилетами свою профессиональную несостоятельность и свое жизненное благополучие, может показаться Вам бездоказательным. Тогда прошу Вас объяснить, как может член партии, входящий в состав партбюро, Г. Платов, оскорблять Эфроса выражениями «жидовская морда» и т.п.? Какими принципами, какой этикой и нравственностью руководствовался этот член партии? Разве это не есть откровенная злоба, ненависть и травля?.. На этот вопрос убедительно прошу дать мне ответ.

P.S. Очень жалею, что не влезла в эту пакостную интригу и не прислала Вам письмо с подписями 20 актеров, которые хотят, чтобы Эфрос был гл. режиссером на Малой Бронной. (В этом списке были бы не самые плохие актеры этого театра: Волков, Дмитриева, Каменкова, Салтыковская, Андрианова и др.). Мне показалось это унижитель-

ным — а кому-то нет, и именно поэтому Вы смогли сказать Эфросу: мол, вас там не хотят — есть конкретные письма.

Самое ужасное во всем этом, что искусство как таковое никого не интересует. Приходит администратор, не любящий, не понимающий искусство, разрушающий театр, создававшийся десятилетиями, — и он оказывается правым?

Ученик, душащий своего учителя, оказывается правым?!

Несостоявшийся актер трагедии, вступивший в партию в возрасте под 50 лет, чтобы не быть выгнанным по профнепригодности, — прав?

Актеры, достигшие возрастного предела и желающие только материальных и должностных благ, — правы?

Актеры, не занятые в репертуаре, составляющие балласт труппы, — правы?

И как жаль, что человек истинно честный, бескорыстный, много работающий, много давший искусству, театру, ничего для себя лично не требующий, — оказывается жертвой интриги!!

Может, это знамение времени?!

И какое время еще понадобится, чтобы разоблачить эту химеру?!

В Театр на Малой Бронной направляют комиссию. Ход известный: когда надо было кого-нибудь убрать, присылали комиссию — чтобы создать видимость объективности.

В составе комиссии были театральные критик, муж той самой артистки, которую Зайцев оставил

в театре, и бывший режиссер Шуб — когда в Ленком пришел Анатолий Васильевич, ему пришлось уйти из режиссуры, и он работал в журнале «Театр». Кто-то еще третий, не помню, — но эти двое точно.

Они вызывали актеров и выспрашивали — как они обижены театром, кто из них обижен Дунаевым, кто Эфросом, как они заняты в репертуаре и т.д. Как всегда, обиженным оказывается все тот же недееспособный состав труппы, который в большом количестве есть в каждом репертуарном театре. Меня не вызывали, насколько я помню. Если бы вызвали, думаю, у меня бы нашлось, что им ответить. Но не вызывали...

Любопытно — во всем, что происходит в театре, есть, как правило, какая-то личная корыстная подоплека. Писатель В. Максимов подписал парижское письмо против Эфроса (об этом речь впереди), не читая его, — он мне сказал об этом позже, когда Эфроса уже не стало. Но в свое время в Театре на Малой Бронной был снят спектакль по его пьесе «Жив человек» — то ли по ветхости, то ли еще по каким-то причинам. На Таганке Шаповалов бунтовал против Эфроса еще и потому, что когда-то в «Вишневом саде» Лопахина играл Высоцкий, а Шаповалов репетировал, но не вышел на сцену, потому что Высоцкий играл лучше.

В работе комиссии тоже многое строилось на личных мотивах, на личной неприязни. У Шуба была своя обида. Та актриса — не могла «простить», что я просила директора оставить ее в театре, и ее муж, возглавлявший комиссию по «морально-этической» и «художественно-эстетической» ситуации в театре, хотел, видимо, отплатить за добро... А может быть — попросту стремился оправдать доверие

в ответ на свое назначение. (Что, впрочем, он делает и сейчас на другом, более высоком месте с тем же успехом.)

Бог им судья.

В итоге Дунаев вынужден был уйти. Примерно через год он умер. И те же самые люди, которые травили его, пришли и рыдали у гроба перед двумя детьми-сиротами!

Анатолий Васильевич тогда уже репетировал на Таганке, а Дунаев почти полгода работал в театре «Эрмитаж». Смерть Александра Леонидовича была большой неожиданностью. Когда Анатолию Васильевичу сообщили, он остановил репетицию, подошел к авансцене, тихо поздравил меня. Сказал, что умер Александр Леонидович. От инфаркта.

Последнее время Александр Леонидович часто жаловался на сердце. Актеры, как правило, посмеивались. Он заболел — и опять, видимо, многие несерьезно отнеслись, и врачи в том числе.

Незадолго до его смерти я была у него в больнице — он чувствовал себя вроде бы неплохо, весело разговаривал, даже хорохорился, рассказывал о театре «Эрмитаж». Но через несколько дней — приступ... и Александра Леонидовича не стало.

Анатолий Васильевич стоял ошарашенный. Я села на авансцене, спустила ноги. И мы с ним долго-долго молчали.

Потом были похороны. Гроб стоял на сцене. У изголовья — вдова и две осиротевшие дочери. На голове отца, на черепе, видна была рана от вскрытия, зашитая грубыми стежками. Анатолий Васильевич пытался как-то скрыть это от вдовы, заслонить гроб, чтобы она не видела шрама. А девочки, хоть

им было по 17—18 лет, были настолько мужественны, что прикрывали голову отца от матери собою — эти два птенца буквально прильнули к гробу.

Я прошла на сцену, попрощалась. Затем спустилась в зал и села позади одного чиновника, из большого начальства, и одной актрисы. Будучи постоянно занята в спектаклях Александра Леонидовича, на том одиозном собрании она предъявляла ему всяческие претензии. И только что эта самая актриса, нимало не смущаясь ни вдовы, ни двух девочек-сирот, ничтоже сумняшеся, подошла к гробу и впилась в экстазе прощальным поцелуем в Александра Леонидовича.

Меня это жутко возмутило — такого явного хамелеонства я себе не представляла. И теперь, сидя позади чиновника и этой актрисы, не могла удержаться от реплик и произносила их вслух — по ее адресу и по адресу других актеров, которые были с ним связаны полтора-два десятка лет и которые, собственно, и были причиной (хотя бы косвенной) его смерти. И этот начальник, сидевший впереди и все слышавший, и кто-то еще, все время меня оставляли.

Но если уж ты придержишься каких-то «принципов», то будь на высоте и, по крайней мере, не приходи туда, где и смотреть-то на тебя невыносимо.

Альберту Михайловичу Роганову

То, что произошло в нашем театре после того дня, когда я и Дунаев были у Вас, — настолько драматично, что рассказать об этом надо было бы

не письменно, а устно, но, к сожалению, я должен был уехать, хотел отменить свою поездку, но не смог.

А произошло вот что. Театр с быстротой молнии облетела весть о том, что мы с Дунаевым были у Вас и с какой целью. Товарищ Шадрин вызвал товарища Когана и предложил ему другую работу. Но затем случилось что-то неожиданное, решение о переводе Когана отложили, прислали в театр комиссию райкома и назначили общее собрание.

Перед тем, как рассказать Вам то, что случилось на собрании, я кое-что скажу предварительно. Вероятно, немногие люди, не работающие непосредственно в театре, знают, что это за учреждение. Я работаю в театре уже более 30 лет и знаю его вдоль и поперек. В театре бывают минуты такого хаоса и такой путаницы, каких, вероятно, нельзя увидеть больше нигде. В театре до невероятных масштабов развито человеческое самолюбие, нет ничего страшнее актерских ущемленных самолюбий. Или актерской амбиции. Бывают минуты, когда в театральном организме истина так тесно сплетается с ложью, что уже трудно различить, где одно, а где другое.

На собрании разыгрался чудовищный скандал, примерно 15 актеров, выступая один за другим, не просто поносили Дунаева, они его топтали. Я не уверен, что стенограмма передаст все то, что на собрании творилось. Тут надо было слышать актерские речи.

У Дунаева, например, существовал многолетний творческий соратник — актер С. Соколовский. Они работали вместе во многих спектаклях.

Не было ни одного художественного совета, где бы Соколовский не хвалил спектакли Дунаева. Ирония заключается в том, что я, как правило, эти спектакли ругал, а Соколовский хвалил. Слышали бы Вы, что теперь говорил Соколовский на собрании. Он не только зачеркивал все творчество Дунаева, он высмеивал его биографию. Он, можно сказать, измывался. Дунаев растерянно оглядывался по сторонам с глупой улыбкой, с трудом отдавая себе отчет в том, что выступающий — не кто иной, как Соколовский. Хотелось спросить: отчего, если то, что Соколовский сейчас говорит о Дунаеве, — правда, отчего тогда 16 лет подряд он говорил неправду? Он ведь не из тех, кто боялся Дунаева. Да и сам Дунаев не из тех, кого вообще боятся актеры. Сам я так растерялся, что не нашел, что сказать. Я сказал только, что если таким образом разобрать творчество самого Соколовского, то и ему бы не поздоровилось. Поверьте, это было некрасивое выступление, оскорбительное, я бы даже сказал, предательское по отношению к Дунаеву, с которым этот актер столько лет дружно работал. Я до сих пор не могу понять, что побудило Соколовского так выступить. Творческая неудовлетворенность? Но почему Соколовский думает, что он достоин лучшего режиссера? Ей-богу, это не Смоктуновский, не Калягин, не Борисов! Откуда вдруг проснулась такая сверхтребовательность в Соколовском, я понять не могу.

Я так долго на нем останавливаюсь, так как в его выступлении ярче всего выразилось то скверное, что сквозило почти в каждом выступлении. Только другие люди были поумнее или похитрее, и

у них все это не выглядело так уж невероятно грубо.

Почти все выступали по бумажке, заранее подготовившись. Я со страхом смотрел на некоторых наших женщин, читающих свои речи не своими, а какими-то мужскими голосами. Они при этом, наверное, забыли, сколько с каждой из них приходилось мучиться на репетициях. Некоторые из них давно потеряли актерскую форму. Но вот они почувствовали, что настало время *к а ч а т ь п р а в а*, и они *к а ч а ю т*.

Для того чтобы понять сущность каждого выступления, надо хорошо знать всех этих людей, а я их хорошо знаю. Они в чем-то прекрасны, но в чем-то и ужасны. В каждом глубоко скрыта обида на кого-то и на что-то. Часто они вообще не хотят думать о собственных недостатках, а лишь высказывают недовольство другими.

Я пишу обо всем этом без всякой личной задетости, так как меня от Дунаева отделяли, и большинство выступающих мне, как говорится, отдавали должное. Так что я в данном случае — не о себе. Но мне была страшна эта разбушевавшаяся актерская стихия.

На следующий же день мы приступили к репетициям, и ни один из актеров не видел, что я зол на него или расстроен. Такова уж моя профессия. Но в душе у меня так темно, что передать трудно.

В один из следующих дней во время спектакля случилась серьезная техническая накладка — во время действия упала огромная стеклянная картина. Спектакль, по существу, был сорван. Когда же я утром об этом кому-либо говорил, все слушали меня рассеянно, все были по-прежнему заняты на-

шим внутритеатральным конфликтом. В кабинете директора лихорадочно правили стенограмму собрания. Люди как будто ошалели, они думают только о том, кто кого «победит», но не о творчестве.

Конечно, Дунаев не самый сильный главный режиссер на свете. Есть и посильней. Но не так уж много. Посмотрите на главных режиссеров Москвы — разве так уж много станиславских или мейерхольдов? Часто театрами руководят люди обычные. Поэтому я не думаю, что актеры совсем неправы. Но, повторяю, их правота — относительна. Для того чтобы требовать себе в руководители лучшего художника, они и сами должны были бы быть безупречней. Но к себе они таких высоких требований не предъявляют.

Из 60 человек выступило, кажется, 15. Остальные молчали. Перед комиссией райкома высказывались, в основном, те же самые люди. Я, по правде сказать, не знаю, о чем молчит большинство. Но я слышал некоторые отзывы о нашем собрании от самых разных людей: рабочих сцены, буфетчицы, реквизитора. Их отзывы примерно сводились к такой фразе: «Какая грязь, волосы дыбом встают».

Вот как неожиданно обернулся наш визит к Вам.

Думаю, что тов. Коган не бездействовал. Он человек очень и очень опытный.

Если бы Вы спросили моего совета, я, пожалуй, не смог бы его дать. Вероятно, решить легче, глядя на все это со стороны. Я лишь очень хотел передать Вам свои невеселые ощущения.

С уважением —
[А.Эфрос]

Можно ли предать Иуду? Нельзя. Нет света, нет таланта, нет достоинства, нет благородства. А то, что есть, так этого и у самих хватают. Продают и предают Христа. Из зависти, злобы, ревности, ничтожества, бесталанности — из того, чего у всех с избытком. И живут спокойно — нечем мучиться, так как то, чем мучаются, отсутствует. И память отсутствует тоже. Но при этом наивно полагают, что и у всех память отшибло тоже. Да и что такое память по сравнению с той интенсивной жизнью, которую ведут в борьбе иуды, сальери и яго?..

Разве может Моцарт убить? Да и Отелло-то убивает жену только потому, что сам до этого был убит — тот, кто убил Дездемону, был уже не Отелло.

Актриса П. на собрании на Малой Бронной сказала: «Мы — народное достояние, и нас надо раскрывать, а не ставить свои спектакли, которые никому не нужны». Так и сказала. Она — «народное достояние»! Не он, Мастер! А она!

Интересно, кто-то когда-нибудь раскроет наконец это «народное достояние»? Поезд с точки зрения проводника. Без него поезд не пошел бы.

После ухода Дунаева в театре началась фантазмагория.

Эфрос, стиснув зубы, заканчивает работу над «Директором театра» — с теми самыми исполнителями, которые ходили по инстанциям, требуя

убрать именно Дунаева и Эфроса, а оставить Когана. Один из актеров, который незадолго до этого счастлив был читать в Белграде и Скопле отрывки из книг Эфроса, на репетиции, в ответ на просьбу Анатолия Васильевича говорить погромче, позволяет себе ответить со сцены: «Я вам не Карузо!»

Парторг Лакирев не дает разрешения Анатолию Васильевичу на поездку в Швецию с формулировкой: «Не принимает участия в общественной жизни театра». Ученик дал такую характеристику своему учителю! И не пустил его на симпозиум по Станиславскому!

Кабинет Эфроса был рядом с парткомом, и оттуда доносилось — то «жидовская морда», то «пусть убирается в свой Израиль». В лицо не говорилось, но Эфросу приходилось невольно слышать из-за двери. И все это в присутствии того самого ученика.

На сдаче «Наполеона» другой ученик, подойдя к молоденькой инспекторше управления культуры, шепнул ей: вы, мол, смотрите повнимательней, в «Наполеоне» есть крамольные намеки насчет Польши, и это может быть опасно, опасно. Простенький политический донос. О чем эта инспекторша сама рассказала Анатолию Васильевичу.

Тогда Эфрос и сказал мне: «Все, надо уходить из театра. Если *этот* ученик может позволить себе такое, больше ждать нечего. Теперь — только нож в спину. Нужно уходить».

Анатолий Васильевич умел преображать людей, на сцене они становились значительнее, красивее. В спектакле «Директор театра» я была занята фрагментарно и частями смотрела его. Актеры замечательно играли. А я, глядя на сцену, удивлялась: Боже

мой, и это те люди, что столкнули своего главного режиссера, с которым работали около двух десятилетий. Они ведут театр к развалу... Но в спектаклях Эфроса, в его режиссуре, они делались высокими и просветленными. Я удивлялась — как это может быть? Я знала их низменную сущность — но на сцене они почему-то красивы и достойны, — как такое возможно? Я знала, что сцена не обманывает, она все равно выдаст все черты «домашнего обихода» и, так сказать, способа жизненного проживания. Но вот случается чудо — и они интересны, высоки духом и красивы.

Анатолий Васильевич был очень снисходителен к людям, многое знал про них и все прощал. Он знал: как бы ни поворачивалась жизнь, все равно наступает новый день — и опять творчество, труд. Заражал своей душевностью, особым благородством личности. И все же, и все же...

Актерский клан — это и дети, и тигрята, и котята. Но и волки тоже.

Театр похож на детскую площадку в зоопарке: пока детки маленькие — с ними легко и интересно, а когда они вырастают и показывают клыки и когти, тогда надо уходить и начинать все сначала. Начинать с азов.

«Директор театра» — последний на Малой Бронной спектакль Анатолия Васильевича — закончился смертью художника.

Вскоре Анатолий Васильевич с Малой Бронной ушел.

Ну, не ушел, а вынудили уйти. Вынудили, конечно, вынудили. «Внутритеатральные коллизии» создали сверхвыносимую атмосферу.

Странно и тяжело то, что будет происходить пос-

ледующие три года. Но как же произошло — осознать невозможно — как произошло, что его ученики, друзья, единомышленники, артисты Театра на Малой Бронной могли так предать его, отречься? Те, кого он сам создал, кто, работая с ним, стали «знаменитостями», — не захотели, чтобы решающиеся на нетривиальный шаг министерские чиновники назначили Анатолия Васильевича главным режиссером, когда ушел Дунаев! Парторганизация театра, во главе с В. Лакиревым, собрав подписи многих артистов («учеников», «друзей»!), направили в управление культуры письмо, в котором от имени всего коллектива *просили* не назначать Эфроса главным режиссером. Естественно, это письмо было охотно принято во внимание чиновниками от культуры, им не трудно было отказаться от своего «либерального» намерения...

И за всем этим не могу не видеть опытную направляющую руку выдающегося директора.

В марте Анатолий Васильевич получает предложение взять на себя художественное руководство Театром на Таганке...

Из дневника. Москва, январь 1987

Неотправленное письмо в редакцию одного журнала

Уважаемая редколлегия!!

Видит Бог, как давно мне хотелось вам написать, да вот Анатолий Васильевич Эфрос просил меня этого не делать. Теперь просить некому...

Очень хотелось написать вам еще в прошлом году по поводу №14 вашего журнала, в котором вы, «согласно решению общего собрания редколлегии», опубликовали статью Б. Любимова.

А теперь я читаю в последнем номере заметочку о смерти Анатолия Васильевича Эфроса под названием «Память».

Так вот, я, собственно, и хочу написать о Памяти.

В этой последней заметке об А.В.Эфросе вы пишете: «он находил такое, что поражало своей неожиданностью, яркостью, оригинальностью», что «влюбленность в него рождалась заочно, а потом она подкреплялась при встрече с ним» и что «теперь нам не дано знать, сколько замыслов погибло» и т. д.

Почему же не узнать?! Существует и остается **память**. Но почему же об этой памяти вы вспоминаете только после смерти Художника? А где она была раньше?! Когда вы **общим собранием** давали добро на появление статей Б.Любимова, таких якобы «пророческих и беспристрастных». А существующая во мне память говорит, что его воинствующая «беспристрастность» проявилась после обсуждения одного из спектаклей Эфроса на Малой Бронной во время сдачи управлению культуры. Где Эфрос назвал Б. Любимова «просто некомпетентным критиком». Вот с этого дня и началась «беспристрастность» Б. Любимова по отношению к Эфросу.

А далее пошли «пророчества» с общего согласия всей компании: «Ату его, Эфроса!»

А теперь по поводу фактов, приведенных в статье в №14 за 1986 год. Да, спектакль «Дорога» был

снят с репертуарной афиши дирекцией Театра на Малой Бронной, да и Анатолий Васильевич считал его своей неудачей. Только вот «неудачи» такого художника куда дороже многих удач других режиссеров, которых вы так пристрастно иногда поддерживаете. И потом — какой художник, приехав из Америки после удачно поставленного там болгарского «Мольера», заявит московской труппе: «Ребята, я зашел в тупик, но имейте терпение и мудрость — я из него выйду!» У какого художника достанет мужества, чтобы эдакое заявить?! И кому? Актерам! Разве актеры захотят проявить спокойствие и мудрость, когда не получают желаемого успеха?!

А через год вслед за ними тему «тупика» и «кризиса» подхватывает критика во главе с Б. Любимовым — в то время как режиссер давно из того и другого вышел!

В своей статье Б. Любимов задает вопрос: а как Эфрос отнесся к статье Смелянского о «Дороге»? Могу сказать как. Как обычно — Анатолий Васильевич сказал: «**Хорошая** плохая статья!» (Как он иногда говорил. Это значит: ругательная — но по делу, значит — хорошая.) Вот так. Узнайте, а потом пишите заготовленные ответы на риторические вопросы.

Далее. Критик перечисляет снятые с репертуара якобы из-за плохой режиссуры спектакли: «Три сестры», «Лето и дым» и «Наполеон» — как неудачные.

Да, они действительно были сняты, по самым разным причинам, хотя **охотно посещались зрителями**. А о причинах сейчас скажу.

«Лето и дым» был снят из-за того, что актера

Кочана дирекция уволила из театра за пьянство, а другого исполнителя в труппе не нашлось.

«Три сестры» были сняты с репертуара, потому что исполнительница роли Ольги Салтыковская ушла в декретный отпуск, а другой исполнительницы в труппе тоже не нашлось.

Но, видимо, для критика это не аргумент. Видимо, с его точки зрения, в театре все индивидуальности взаимозаменяемы — как режиссерские, так и актерские.

«Наполеон» был снят директором Театра на Малой Бронной, так как Анатолий Васильевич Эфрос хотел со временем перенести этот спектакль на Таганку.

Почему же критик подтасовывает факты и забывает поинтересоваться истинным положением вещей в театре, занятый своими субъективными прогнозами и руководствуясь своим уязвленным самолюбием?! Если бы он поинтересовался, ему бы в театре не соврали. Он сам пишет, что нужно критику интересоваться и закулисной жизнью. Так интересуйтесь! Но не сплетнями, а фактами и истинными причинами.

А то ведь так можно договориться до того, что Б. Любимов ругает «Современник» потому, что оттуда уволили его жену. А абитуриенты ГИТИСа, поступающие к нему на курс, воздерживаются на коллоквиумах говорить об Эфросе, боясь быть не принятыми. И что калечится мировоззрение молодых людей в угоду обиженному самолюбию — и т.д. и т.п..

И разве этика вашей профессии не диктует, что если есть личная заинтересованность, то это табу для написания любых статей?

Как бы мне не хотелось смешивать все это и писать об этом рядом со словами о Памяти Художника А.В. Эфроса. Но, к сожалению, жизнь такова, что рядом с высоким всегда существует низменное. Он это хорошо знал и, думаю, простит мне это смешение.

В этой заметочке об Анатолии Васильевиче «Память» вы пишете: «Возможно, со временем театроведы напишут книгу «Режиссер уходит из жизни». Я бы ее назвала лучше: «Режиссера уходят из жизни». Но та книга или другая — важно, чистыми ли руками и с беспристрастной ли памятью она будет написана?! Да и где их взять?! Ведь то, что я написала выше, я могла бы сказать о многих взаимоотношениях, также основанных на личных обидах.

Я думаю, что память должна основываться на фактах, а не на закулисных интригах людей, боящихся лишиться своего удобного места из-за собственной профнепригодности.

Многое еще хотелось бы написать о вашем журнале — о подборках статей, об «объединении» — на ненависти. О культуре, о нравственности и духовности, которая ушла вместе с Ним.

А теперь, если я вас обидела и оскорбила, объединяйтесь на ненависти ко мне. Хотя, хочу предупредить вас без ложной скромности, что к себе у меня претензий поболее, и я не собираюсь становиться в позу судьи. Видимо, я одна из немногих актеров понимаю, что без режиссуры театра нет и актер сам по себе не многого стоит и ему вряд ли надо заниматься режиссурой. Ибо режиссер — это призвание и профессия от Бога, которая дана или нет. Ему она была дана. Но почему

так мало людей (и даже критиков!), которые бы понимали, что как нет театра без режиссера, так и режиссер, который одарен профессией, должен иметь театр?! И все это происходило в наше с вами время!

И неужели надо умереть, чтобы в людях проснулась Память?

А что делать тем, у кого она не засыпала и кто помнит многое из того, что многим помнить бы не хотелось?!

Как странно читать сейчас в «Московских новостях»: «Мы любим Ефремова, но жизнь и демократия должны расписывать свои сценарии». (Убийства?) «И надо становиться лидерами-ораторами и взывать к общественному мнению».

К какому?! К кому?! Значит — бросай Розов драматургию, а Ефремов — режиссуру и начинайте учиться ораторствовать?! А кто же тогда будет заниматься своим делом, ему предназначенным?! Какой разумный этот социолог Казутин, которого не знают в кругах социологов!

А может, за этим стоит что-то другое? Не можете ли вы мне, общественное театральное мнение, разгадать сии загадки?

С уважением

О. Яковлева

IV

Из дневника. Кейсария. Август 1999

Ни ветерка, ни шелохновения. Застой. «О если б навеки так было!..»

Когда-то, во времена соцполитзастоя, при Брежневе, Анатолий Васильевич Эфрос, будучи во внутренней оппозиции к любой власти, говорил: «Не зубоскальте по поводу Брежнева. Вы его еще вспоминать будете, как манну небесную, эти старики хотя бы войну видели, а вот когда придут к власти комсомольцы с белыми глазами...» Пришли — поняли, вспоминаем. Талант предвидения.

И еще. Горбачев приходил на «Наполеона», когда еще не был генсеком. (Позже — на «Мизантропа», уже на Таганку.) «Он умеет слушать, с ним можно разговаривать, — сказал Анатолий Васильевич. — Но у него будет драматическая судьба». Что он мог разглядеть из 1981 года?

И из далекого-близкого 1963-го, когда сказал, увидев мою фотографию в фойе: «У этой девочки будет драматическая судьба». А я тогда была ве-

селяя и шумная. И, как говорил Шура Ширвиндт, когда я смеялась на его капустниках, меня можно было слушать «только через сурдинку».

Моя жизнь всегда была от премьеры к премьере. Работа. Какое-то дело. А в остальном я живу маленькими вещами. Посмотрела хороший фильм или спектакль — замечательно. Прочитала интересную книгу или поговорила с умным собеседником — прекрасно. Услышала что-то любопытное по телевизору — чудно. Приготовила нечто вкусное — хорошо...

И еще — общение с природой. Природа дает силы, покой, равновесие. Набрать самой букет ландышей. Прогуляться по сосновому лесу. Подышать хвойным ароматом. Выйти на берег залива, увидеть заходящее солнце...

Когда заканчивается сезон и ты свободна ото всего, выходишь на улицу, обычно с собакой, садишься на газон рядом с дорогой, начинаешь думать об отдыхе — хорошо бы поехать на дачу, но дачи нет, потому что как только я заговаривала о даче, Игорь говорил: «Тебе плохо? Хочешь глину месить, кирпичи таскать за сто километров от Москвы?! Это без меня!» Ему очень мало нужно было для жизни. Поэтому моя дача — это газон перед моим домом.

«Драматическая судьба». Я ли ее оформила из собственного мироощущения? Или она мне была положена и что-то запрограммировано свыше до нашего рождения? Или судьба — это характер? И то, и другое, и третье. То, что характер мне позволял, то и была моя Судьба.

Быть самим собой, жить в согласии с собой. И это тоже.

Жертвовала ли я чем-нибудь, чтобы жить в согласии с собой? Довольно часто. Было ли это мне на пользу? Не всегда. Выиграю или проиграю — но поступаю так, как мне кажется единственно возможным. Если происходит нечто неприятное, говорю себе: «Ты так хотела? Хотела. За все надо расплачиваться. Это расплата за то, чего ты так хотела. Прими ее. Да, спасибо...»

Мне кажется, я жила в гармонии сама с собой. Старалась не делать того, что мне претит. Случалось, конечно, и такое, что было мне противно, что не устраивало. И чего нельзя было избежать...

Но характер, даже если совершаешь что-то ему в угоду, покоя все равно не дает.

*И только совесть с каждым днем страшней
Беснуется: великой хочет дани...¹*

Что тут скажешь?..

В 1993 году Игорь сказал в своем интервью «Вечерке»: «Мне шестьдесят три года, жизнь идет, и несколько поколений нынешних сограждан меня даже понаслышке не знают — кто такой Нетто? Капитан сборной страны, выигравший олимпийское золото и кубок Европы? Да когда это было? Ах в 56-м и 60-м? Чуть ли не «при царе Горохе»...

¹ Из стихотворения А.А. Ахматовой.

А про себя что сказать? Жена — актриса, все время в разъездах... Скрашивает существование собака, кокерспаниель Мика. Ходим с ней за пенсией и по магазинам. Я человек скромный, мне на жизнь хватает. Хотя иногда хочется чего-нибудь этакого, «ананасов в шампанском»...»

Вот эти «ананасы» мне покоя и не дают... Я ему их присылала из Парижа. И потом в реанимацию приносила. Но их вкуса он уже не мог почувствовать... Бедный мой, бедный... И не забыли его вовсе — столько народу пришлось проводить. И многие плакали... Жора Ярцев прилетел со сборов, и из Греции, где Игорь работал, звонили. А в Германии сняли о нем фильм и показали в день похорон... Пришли все друзья, которые в последнее время не появлялись: у кого инсульт был, у кого инфаркт... И Мика под дверью ждет.

Хорошо сказал С. Рыжков по дороге на кладбище: «При жизни бы все это надо...»

О Таганке страшно и трудно вспоминать...

Как сказал поэт, предчувствие несчастья — это уже несчастье.

Впервые я испугалась, как только возникла тема перехода туда Эфроса. Было ощущение катастрофы.

Я мало кого на Таганке знала, ходила на спектакли как зритель. Эстетика их была мне в общем-то чужда. Меня, воспитанную на аполитичности Эфроса, раздражали вечно торчащие из карманов политические фиги. Какие-то спектакли мне нравились — «Гамлет», «Деревянные кони», «Обмен», мо-

жет быть, еще что-то, — но чаще рождались во мне «смешанные чувства». То, что касалось не политики, а человеческих взаимоотношений, мне нравилось — ну, а другое меня не устраивало. И даже в «Гамлете», скажем, решение художника было, на мой взгляд, выше замысла режиссера.

И потом — само здание. Я ощущала его... как крематорий. Крематорий, именно так. И внутри было холодно, пусто, грязновато. Кирпич и фанера. Тепло вызывал только садик с Высоцким. Моя интуиция не обманула меня...

Каждый должен обитать в своей среде. А там была среда, плодотворная для политиканов, рабов, подхалимов — якобы бунтарей. И для меня здесь нет противоречия. Они не могли понять — кто пришел к ним. Привыкли к иному и воспитаны другим и на ином.

Театр — заведение, где люди объединяются ради творчества.

Собрались единомышленники — замечательно, тогда для них театр — игра, удовольствие. Если же нет, все оборачивается ремесленничеством, мукой, — но это еще не катастрофа.

А вот когда вместе работают люди совершенно разной психологии — это уже настоящая катастрофа. Для Эфроса она обернулась еще и трагедией.

Именно здесь Эфрос однажды скажет: «Я, кажется, разлюбил театр». Он был словно ребенок, а те вели себя как волки. После смерти Эфроса в фойе поставили портрет в черной раме — и я не находила покоя, пока его не унесли: я представляла себе, с какими мыслями проходят мимо те, кто хотел его смерти. И вполне могли найтись люди, способные оскорбить и мертвого...

...Когда возникла идея перехода на Таганку — в конце февраля или начале марта 1984 года, — Анатолий Васильевич пригласил меня к себе домой. Были Наташа и Дима. Анатолий Васильевич сказал: «Я вас собрал, поскольку вы самые близкие мне люди, и я хочу узнать ваше мнение. Мне предлагают перейти на Таганку. Что вы об этом думаете?» Наташа довольно определенно сказала: «Я двумя руками за». — «Что ты думаешь, Дима?» Дима мрачно молчал. Я говорю: «Я двумя руками против». И объяснила, почему: мне кажется, этот коллектив не для Анатолия Васильевича.

Он же сказал: «Я с ними работал, я знаю этот коллектив. Тем более, они давно уже без своего режиссера, и неизвестно, вернется Любимов или нет. Я с ними поставил «Вишневый сад» — это замечательная бригада... артельщиков».

Он почему-то и раньше, еще на Малой Бронной, называл их «артелью». Такая вот «боевая компания». К общему неудовольствию учеников и других актеров, он говорил нам: «Вы понимаете, это такая рабочая артель». В это слово — «артель» — он вкладывал что-то стоящее.

Тогда еще был жив Высоцкий, и общение с ним, видимо, оставило приятные воспоминания.

Но по слухам я знала, как они жили, и за кулисами, и в быту. Слышала, что в разных театрах происходит, разговаривала с режиссерами, они говорили: «Нет, здесь — бандиты!» — «А там?» — «А там такое... болотце...» — «А там что?» — «А там — пьют». Ну, а там что-нибудь еще — например, говорят на таком паршивом актерском сленге: «я гений, и ты гений».

Позже я во многом убедилась сама. В Театре на

Таганке, при том что они были как бы в оппозиции к власти, роилась какая-то темная сила. Только здесь — в этом фрондирующем коллективе! — я слышала, что «при Сталине было лучше», «при Сталине был порядок».

И пили, конечно, чего там. Мне тоже честь оказали. У них рядом с театром стекляшка какая-то была, с выпиванием. И мужчины театра — Золотухин и второй любимец, Антипов, и еще кто-то, — позвали меня в стекляшку. Сразу после первой же репетиции: «Ну давай, пришла в театр — так пойдем!» Эфрос не без страха ждал, что же я сделаю. Я говорю: «Куда?» — «Да вот рядом, в стекляшку!» — «А зачем?» — «Ну-у... *это!*» Я говорю: «Нет, *это* я не практикую».

Потом однажды, уже с актрисами, я пошла посмотреть — куда же они бегают-то? В этой стекляшке был очень хороший аквариум — с лягушками. Голые лягушки, совершенно такие голенькие и несчастные, — патологически бесцветные, как альбиносы... Там, кажется, теперь музей Высоцкого открыли.

Одним словом, я тогда, дома у Эфроса, сказала, что, насколько я знаю, коллектив какой-то... темнопьющий и несколько... бандитствующий. «Поэтому, я думаю, может, вам с ними и не сладить». На этом разговор и закончился.

Вскоре Анатолий Васильевич дал согласие на переход. Он сказал: «А что делать?» Я говорю: «Ну, может, вам немного посидеть за столом, писать книги...» В последние годы он часто ставил и в других театрах, других странах, снимал на телевидении, в кино, делал радиопередачи — работу можно было найти...

Но дело, по-видимому, в том, что представить

себя не идущим каждый день куда-нибудь на репетицию он просто не мог. И Анатолий Васильевич дал согласие.

Тут подошел мой день рождения. Пришло много людей. Было как-то... не грустно и не весело — но атмосфера живая. Пришли молодые критики — тогда появилась плеяда образованных и симпатичных критиков, трезво мыслящих, с хорошим вкусом, владеющих стилем... Алексей Алтаев, Алена Давыдова, Марина Зайонц, другие. И тешила надежда, что через поколение-другое с культурой будут обращаться более вежливо и грамотно.

И вдруг на меня что-то накатило. Я словно вдруг осознала, что Анатолий Васильевич дал официальное согласие, — и начала плакать. Анатолий Васильевич собирался уже уходить, я хотела что-то досказать: «Не надо, не надо туда идти!.. убьют, убьют, убьют!..» Он нервничал, что-то резкое говорил. Наташа еще сидела за столом, Игорь, пробегая мимо, пронося посуду перед сменой очередного блюда, сладкого или десерта, спросил: «Что за проблема? Ну не хотите в «Динамо» играть — переходите к нам в «Спартак»!»

Даже это нас не развеселило. Эфрос ушел в мрачнейшем настроении. Наташа была более спокойной. А я оставалась в тяжелом предощущении: что-то случится нехорошее. Моя интуиция работает иногда в правильном направлении, и, видимо, надо было что-то тогда сделать. Заставить, переубедить, не знаю... Все-таки не дать ему туда уйти.

Молодые критики говорили: «Чего это вы так нервничаете? Что это вы такие совестливые? Даже и не подозревали, что вы такие совестливые». Не знаю, при чем здесь совесть.

Вскоре я репетировала «На дне». В этом спектакле была замечательная, расписанная по голосам партитура, ничего подобного в театре я не помню: возникали реплики с какой-то особой интонацией, мелодикой. И эта интонация, наполненная смыслом, была так музыкальна, что запоминалась надолго, как строчка из хорошей поэзии.

В «На дне» я сидела на сцене, на окне второго этажа. И мне нужно было начинать с какой-то щемящей ноты... то ли с плача... И, сидя на этом окне, в декорациях, все думала: «Боже мой, Боже мой, если что-нибудь случится с Анатолием Васильевичем (я почему-то была убеждена, что что-то случится), то останусь я здесь, на окне, с этой труппой, в этом здании, в этом каменном мешке, в этом крематории, где повсюду темно, холодно, грязно, раздето, голые кирпичи, чужая эстетика... — и я тут останусь?» Видимо, моя интуиция выдавала то, что случится только через три года, что, собственно, и произошло: я осталась на этом окне. И я это знала задолго, задолго...

Как-то я прочла в одном стихотворении, что несчастье начинается не тогда, когда оно случается, а когда человек только предчувствует его.

Я это несчастье пережила задолго-задолго до его смерти.

* * *

Милая, дорогая моя Олечка!

...Хочу также, чтобы Вы знали то, что я думаю по поводу предстоящего спектакля. Без преувеличения скажу, что от успеха или неуспеха «На дне» за-

висят все оставшиеся мне годы работы. Я слишком замотан, чтобы выдержать возможную неприятную встряску.

Вместе с тем все время стоять с протянутой рукой и умолять, чтобы люди работали, — выше всех сил.

Поэтому иногда говоришь себе: будь что будет! Чувствую я себя совсем больным, так что, вероятно, не приду¹.

Будьте здоровы.

Ваш Эфрос

Анатолий Васильевич впервые пошел на Таганку в конце марта. Один. Я играла в это время спектакль на Бронной (кажется, «Директор театра»).

Его представили труппе.

В тот же вечер Анатолий Васильевич зашел в Театр на Бронной, сел и сказал: «Ну вот, все нормально, ничего страшного. Это все равно лучше, чем здесь. Начнем работать, и все урегулируется. Я думаю, мы выйдем с честью из этой ситуации».

Какое-то в нем было спокойствие, смешанное с грустью, с усталостью. Какое-то такое мудрое деловое спокойствие.

Уже позже, через пару месяцев после того, как я оказалась там, — узнала, что это было за «представление».

Актеры кричали: «Почему вас привело начальство?» — Тогда всех так представляли. Как, впрочем, и сейчас. — «Почему вы не спросили у нас — прихо-

¹ Видимо, на занятия к студентам.

дить ли вам сюда? Это неправда, что согласие вы дали в марте — вы его дали в декабре!» И только одна актриса, Лена Корнилова, сказала: «К вам пришел режиссер такого уровня — а вы что творите? Как вам не стыдно?» Ну как же это?! Они ведь привыкли устраивать «цирк» на баррикадах, был бы повод...

Примерно через месяц я пришла в Театр на Таганке, на репетицию «На дне». К тому времени меня уже перевели в труппу Таганки. Сидела основная часть коллектива. Анатолий Васильевич остановил репетицию и сказал, что вот «к нам теперь присоединилась Яковлева». Мне даже поаплодировали.

К тому времени Любимова не было в театре уже почти год. Театр сидел без работы, и Анатолий Васильевич искренне надеялся, что, если актеры начнут работать на трех сценах, будут загружены, заняты творчеством, останется меньше времени для бузы, для бесплодных переживаний. Если же Любимов вернется, на трех площадках места хватит всем. Один режиссер не может работать сразу на трех площадках. Ему казалось, если приедет Любимов, они договорятся.

Хотя так казалось, наверно, только Эфросу. Насколько я помню, его «Вишневый сад» — замечательный спектакль, с необычной трактовкой, талантливо оформленный Левенталем и пользующийся успехом у зрителя, — Любимов не очень-то ставил в репертуар. То по утренникам, то не ставил вовсе — словом, делалось так, чтоб спектакль поменьше игрался. Со смертью Высоцкого «Вишневый сад» сняли с репертуара (что было, вероятно, по сути, и правильно...)

Анатолию Васильевичу по-прежнему казалось,

что с этой «рабочей артелью», как он любил говорить, можно работать.

Мне же они не казались «артелью» — это было полупьяное сообщество в мире театра, постоянно воспроизводящее ситуацию скандала и обструкции по отношению к власти; не будь этих обструкций, половина их общественной славы улетучилась бы...

При этом оставался вопрос: обструкция-то обструкцией — а вот отношения с властью? Это что же за власть такая, вы к ней, якобы, в оппозиции, вы ей все время фиги показываете в кармане, — и та же самая власть выстроила оппозиционному театру огромное новое здание? Какая здесь логика? Художники, которые находились в оппозиции, даже внутренней, скрытой, не очень-то получали помещения и главрежство. А тут «оппозиционерам» выстроили этаким огромный театр-ангар, вполне, впрочем, современный, и говорят: «Владейте им, оппозиционеры, — оппозиционеры по отношению к нам!» Какая-то тут была нестыковка. Или власть была хорошей?!

Начались репетиции. Конечно же, фрондирующая часть труппы — состоящая, собственно, из четырех ведущих актеров, — продолжала фрондировать и на репетициях. Демонстрировали, что они свободны: могут приходить на репетиции или не приходить, репетировать или не репетировать, либо репетировать и одновременно фрондировать.

На репетициях они предлагали разные штампы из старых спектаклей Любимова: надеть какую-нибудь там резиновую шапочку с дырками, вытащить в эти дырки волосы, — им казалось, что это смешно и содержательно.

Как я уже говорила, эстетика их была мне чужой.

Видимо, так же как и им — художественный мир Эфроса. Казалось бы, тоже условный, поэтический театр, как и у Любимова, — но поэтика у этих режиссеров была принципиально разная. Как объединить «артельность», синеблузовскую резкую манеру с тонким психологизмом Анатолия Васильевича? К тому же они приходили на репетицию или полупьяные, или пьяные. Или не приходили вовсе. На каждую роль было тогда три исполнителя. И если сегодня выстраивалась, допустим, линия Клеца с одним актером, Золотухиным, то на следующий день Золотухин не приходил, а приходил Филатов. И точно так же, со всеми деталями, Эфрос снова три часа терпеливо объяснял ту же десятиминутную сцену, которая репетировалась накануне. А через два дня не приходил Филатов — выходил на сцену третий актер, которому опять с теми же подробностями, терпеливо, Анатолий Васильевич показывал тот же рисунок.

Анатолий Васильевич исповедовал терпимость, но и он иногда приходил в отчаяние со всей своей терпимостью и всепрощением. Актер две недели не приходил на репетиции, а потом являлся как ни в чем не бывало. И Эфрос мне говорил: «Знаете, он даже не чувствует вины. Как же так?» Это было ему непонятно, как были непонятны, чужды страх, наущничество, подхалимство. И еще — зависть. Ведь Высоцкому и после того, как его не стало и «Вишневый сад» был снят с репертуара, не могли простить, что именно он у Эфроса играл Лопухина.

Труппа была неоднородна: одни — талантливы и известны, вторые — «средняки», те, без которых театр не может обойтись. Эти вели себя скромно, достойно и более или менее творчески. И были те,

которые обычно почти не участвуют в творческом процессе, так называемая «группа поддержки» — эти уже ничего не затевают, не надеются ни на одного режиссера и ничего для себя не ждут...

Анатолий Васильевич часто сравнивал театр с джазом. И я удивлялась — как в этой трудной атмосфере фронды, с актерским самолюбием занятых и недовольством не занятых в работе (сколько составов ни назначай, все равно не займешь все население театра), вырастал спектакль, словно основанный на джазовой полифонии. Актеры подчинялись его режиссуре — хотелось им или не хотелось, от этого было не отвертеться. Они уже находились в плену его режиссерской музыкальности, если так можно выразиться.

Спектакль вышел. Но дался он очень тяжело — и психологически, и даже просто физически. Перед самой премьерой у Анатолия Васильевича случился микроинфаркт. Мы ходили к нему в больницу, и Анатолий Васильевич писал письма актерам, свои наставления труппе: как играть, как держаться, как вести себя перед спектаклем — режиссерские педагогические пожелания.

Премьеру мы играли без Анатолия Васильевича, он в это время еще был в больнице. И отмечали без него, в его кабинете. Наташа зачитала письмо Анатолия Васильевича, но актеры не очень-то были этим заняты. Они уже сыграли и теперь интересовались только собственным успехом и «насчет выпить и закусить». Их мало занимало и отсутствие на премьере постановщика, и его болезнь...

Вообще, мало наблюдалось человеческих благородных проявлений, о сочувствии говорить не приходилось. Были, безусловно, в труппе и достой-

ные люди, но не слишком творческая атмосфера, очевидно, их подавляла.

Нравственный климат был весьма далек от идеального. Никогда, ни в одном коллективе — даже среди учеников, которые вначале «обожали» Анатолия Васильевича, а потом ополчились на него, — никогда не видела я такого наущничества и лизоблюдства. (Первый раз в жизни произношу это слово. Видимо, не было повода его произносить.)

Ну хорошо, режиссер уехал за границу. Одна его актриса рассказывала: «Мы лазили через окно в квартиру к Любимову, чтобы проверить — случайно он остался или заранее готовился. Там не было даже столового серебра!» Все, мол, увезли.

Лене казалось тогда, не знаю, на каком основании я пришла к такому предположению, что Любимов уехал работать и остался за рубежом по какой-то договоренности с Андроповым. Много позже, где-то в 2001 году, выступая по телевидению, Юрий Петрович подтвердил мои предположения, сказав буквально следующее: «Андропов встретил меня радушно, вышел из-за стола, протягивая мне руки». Далее, когда он рассказывал, как к нему пришли работники посольства, чтобы рекомендовать ему вернуться на родину, возмущенный Любимов их «урезонил»: «Вы уже и Андропова не боитесь?!» Что-то очень знакомое — откуда это? И мадам Любимова однажды, выступая по четвертому каналу, объясняла, почему он остался за границей: в то время Юрий Петрович болел экземой, и ее надо было лечить, тогда как в Союзе с этой болезнью бороться не умели. После таких интересных рассказов смешно слушать легенду о его «изгнании» властями, утвердившуюся со временем. Он делал из-за грани-

цы смелые заявления, дескать пока культурой будет управлять этот химик Демичев, он не вернется. Но Андропов вскоре умер, и Любимов остался за границей вместе с ультиматумами.

Помню, когда потом, в 1987 году, мы были с Таганкой в Милане, Стрелер говорил: «Вы знаете, Любимов и здесь ультиматумы предъявлял, он всех здесь в Италии называл коммунистами. Видимо, с художником какие-то нелады, если он даже в некоммунистической стране всех называет коммунистами».

Так или иначе — многие актеры были недовольны Любимовым: «Бросил нас, уехал надолго, а нам не сказал, и не случайно остался, а готовился к этому», — такие настроения в труппе тоже были. И все это говорилось в кабинете Анатолия Васильевича. И те, кто фрондировал и уходил в «Современник», — они тоже говорили о том, что он их предал, уехав. Но Анатолий Васильевич на такие откровения отвечал одной фразой: «Это ваши отношения с Любимовым, и прошу мне и при мне не выражать недовольства по поводу Юрия Петровича». Он знал, что, выйдя из кабинета, они будут говорить совершенно иное. И поэтому подобные разговоры пресекал сразу же, чтобы не потакать этой лицемерной манере.

Маленькая деталь. Завтруппой каждые пятнадцать минут носила Анатолию Васильевичу чай на пулыт — чего не делали за всю его жизнь никогда в других театрах ни его ученики, ни помрежи, ни другие службы. Здесь это делалось — с бутербродами и прочим. А потом та же подобострастная дама в своем кабинете, при всех, злобствуя и сквернословя, выражала к этому свое отношение. Видимо, реабилитируя себя за свое «угодничество». А, собственно говоря, — что она такое особенное делала?

Приносила чай занятому режиссеру, который и в перерыве не выходит из зала.

Никогда я не видела такого подобострастия, стукачества — друг на друга, да и на Любимова, своего учителя, когда им нужно было что-то от Анатолия Васильевича: например, чтобы отпустили на съемку, чтоб отменил какие-то запреты сниматься на телевидении, которые наложило управление культуры.

Все хотели «бороться за идею» и вместе с тем пользоваться всеми благами — хотели все: и то, и другое. И третье.

«Бороться за идею хотят все, — говорил Эфрос, — но никто ради нее не хочет ничем жертвовать». Они вечно стояли на баррикадах и боролись за разные идеи. Но все разрешилось само собой, когда была провозглашена «гласность» — советский вариант «свободы слова». То, на чем, собственно, стояло их искусство, всяческие «намекы», «фиги», политиканство — уже никому не были нужны, и отпал весь набор оппозиционных тем. А самого искусства осталось, на мой взгляд, маловато.

Анатолий Васильевич, в ответ на просьбы некоторых актеров помочь снять запрет на их халтуры, иногда посмеивался: «Я вам этого не запрещал — идите к тем, кто вам это запретил».

И все же он звонил, скажем, на телевидение и говорил: «Я не знаю, что произошло со Смеховым, по каким причинам и почему его не допускают к съемкам, — но разрешите ему сниматься».

Что-то устраивалось. Но они продолжали фрондировать. Им надо было продемонстрировать перед коллегами «форс-мажор». Таким «форс-мажором» был и уход из театра трех актеров.

Они ушли, эпатируя Эфроса и стремясь пред-

стать героями перед всей «театральной общественностью». Они ушли в «Современник», и там на юбилейном вечере, в капустнике, распевали мерзкие куплеты об Эфросе, после чего Розов и еще несколько человек из приглашенных встали и вышли из зала.

Позже, вскоре после смерти Эфроса, Розов так вспоминал об этом в «Литературной газете»:

«...Мне не забыть, как на прекрасном юбилейном вечере, посвященном 30-летию образования театра «Современник», трое таганских актеров, только что принятых в труппу «Современника», пели на сцене пошлейшие куплеты, оскорбительные для Эфроса. Присутствующих на юбилее охватили стыд и чувство, будто все неожиданно оступились и угодили в помойную яму».

Факт общеизвестный.

Но мало кто знает, что, распевая свои куплеты со сцены — «на миру и смерть красна», — Смехов не стеснялся звонить завтруппой театра на Таганке и просить оставить его в репертуаре, дать ему возможность играть Барона в спектакле Анатолия Васильевича «На дне». Он ведь ушел не сразу, а только после премьеры. Хотел усидеть на двух стульях. И неблагозвучные куплеты петь в «Современнике», и работать у Эфроса на Таганке. Но Анатолий Васильевич тогда «показал ему шиш» — все вместе, мол, не получится: и слыть «гонимыми учениками Любимова», и играть в спектаклях Эфроса. И никакой «политики» в их поведении не было — обычные актерские дела: они хотели все сразу. А сейчас Смехов и сам заявляет в интервью, что политика его не интересует.

В «Современнике» вряд ли об этом знали, и вся

эта фронда недорого стоила. Анатолий Васильевич тогда написал письмо художественному руководителю «Современника» Галине Борисовне Волчек примерно следующее: «Галя, не увлекайтесь внешними эффектами, чтобы повысить свой рейтинг (как сейчас говорят): актеры, которые в кабинете, в личных разговорах со мной предавали своего учителя, отзываясь о нем не слишком лестно, — что сильно отличается от того, что звучит в их “общественных протестах”, — точно так же предадут и Вас». Письмо было вывешено и на доске Таганки.

Так и случилось: они ушли из «Современника» довольно скоро. Это, видимо, уже в крови — был бы повод, а страсть рваться на баррикады и заниматься политиканством всегда найдет себе выход.

Но удивительно не это, а то, что и Давид Боровский, с которым Анатолий Васильевич работал довольно плодотворно чуть ли не с 1972 года, который оформлял «Сказки старого Арбата», затем «Дон Жуана», — и тот, подогреваемый всеобщими страстями, ушел вместе с тремя актерами в «Современник». Он почему-то вбил себе в голову, будто Эфрос дал согласие властям принять театр раньше, еще в декабре. И с этой позиции его совершенно нельзя было сдвинуть. Да Анатолий Васильевич не очень-то и пытался — он уважал чужое мнение, даже если оно ошибочное. За пару лет до того он предлагал Давиду оформлять «Живой труп», но Боровский отказался — только потому, что в юности видел в Киеве в этой роли Романова. Поэтому не считал для себя возможным приступить к работе над «Живым трупом». Где Романов, где Толстой? Где МХАТ?.. Но Анатолий Васильевич отнесся к этому вполне уважительно.

Много странного в те времена случалось.

В Театре на Таганке работал тогда талантливый режиссер, по общему мнению – художник-новатор. Первые его спектакли на московской сцене прошли довольно успешно, вызвали большой резонанс.

На Таганке он ставил свой спектакль в течение чуть ли не четырех лет. Менял составы, декорации, заказывалась другая мебель, клавесин, фисгармония, постановочная часть без работы не оставалась, — короче, спектакль никак не выпускался. Естественно, Эфрос торопил выпуск: давайте, давайте, чего уж там, делайте, выпускайте, начинайте еще что-то вслед за этим. Но в ответ возникала странная реакция (и она подогревалась со стороны): то власти запрещали, не давали работать, а теперь, мол, то же самое делает Эфрос – подгоняет выпуск, «торопит художника».

Наконец назначена была генеральная репетиция, она же сдача спектакля. Собралась «театральная общественность», но вышел директор и объявил, что принимать спектакль будут только представители управления культуры и министерства. Такое было время — принимали отдельно, при пустом зале, как это ни дико. И директор Таганки предложил уйти из зала всем остальным: «Вас непременно пригласят, когда спектакль будет принят». «Театральная общественность» бунтовала — в лице одного кинорежиссера, который кричал из зала: «Мы будем жаловаться!»

«Мы будем жаловаться». Удивительно — даже те, кто, казалось бы, находился в оппозиции к власти, к определенному типу искусства, именуемому «соцреализмом», — и у них все равно застряло это советское «мы будем жаловаться».

Жаловаться. Не знаю, где это прививалось. В институте, насколько я помню, нас этому не учили. Куда-то жаловаться — в месткомы, профкомы, парткомы, — всегда считалось нехорошим тоном. Ходил даже такой анекдот: «Меня бросил муж, прошу местком его вернуть». И в нашем поколении этого не было. Или только в моем окружении?

Помню, одна актриса на Малой Бронной — жена того режиссера, который кричал: «Я буду жаловаться!» — тоже писала в местком заявления, что ее «ущемляют в творческих правах». И ее муж приходил к директору — требовал, чтобы его жену, женщину на шестом месяце беременности, взяли на гастроли в ФРГ играть в «Месяце в деревне» Верочку семнадцати лет. С шестимесячной беременностью! И он опять же жаловался: «Это Эфрос не пускает ее на гастроли!» Странно иногда устроены мозги — вместо того, чтобы протестовать, если бы ее брали: «Ни в коем случае, вдруг наткнется на декорацию в темноте и это завершится бедой», — нет: «Возьмите, она вторая исполнительница, ее надо взять».

Однажды меня выбрали в местком, и я стала «заседать» и бурно проявляться, выбивать большую зарплату помрежу и техническим работникам или кому-то звания. Анатолий Васильевич, видя мой раж, как-то остановил меня и сказал: «Оля, а вы не слишком ли туда внедрились? У вас лицо стало меняться! Не надо! Не надо увлекаться месткомом. От этого у актеров лица портятся».

Но, к сожалению, они портятся не только от месткомов...

Так вот, вокруг этого спектакля, который долго не выходил, поднялась шумиха, которую любят устраивать вокруг своих работ некоторые режиссе-

ры. И даже если бы ничего не было, они все равно бы что-нибудь придумали, чтобы шумиху эту создать, чтобы вызвать интерес.

Анатолий Васильевич видел спектакль, и я спросила: «Как?» Он сказал: «Очень хороший спектакль, замечательное оформление. Надо выпускать, он должен идти на публике». Я говорю: «Знаете, а я боялась: вдруг у вас от этого «соревнования» появится какой-нибудь комплекс». Он говорит: «Может, и могло бы такое быть, но не произошло. Мне спектакль нравится, но это не мое искусство. Оно имеет право на существование, у него будет много почитателей. Но это не мое».

И все было мирно. Этому режиссеру предлагалась новая работа, но ему казалось, что нужно заниматься восстановлением спектаклей Любимова, которые были сняты с репертуара задолго до прихода Анатолия Васильевича. Анатолий Васильевич говорит: «Вы можете делать и то, и другое, восстанавливать могут и сами актеры, а вы начинайте репетировать, у вас ведь многое уже сделано». — «Да вот, декорации, трудности...» — речь шла о довольно статичной японской пьесе. Кажется, «Женщина в песках»... Какие там декорации. Надел газету на голову — вот тебе и декорация, вот тебе и головка в песках, и репетируй, а потом придумается.

Но больше всего этот режиссер удивил Анатолия Васильевича, когда на худсовете по поводу сдачи «На дне» сказал: «В “На дне” нет философии, а если она и есть, то во втором акте, — но и она какая-то *не русская!*» Феноменальное заявление. Помнит ли режиссер об этом?

...Затем у Эфроса был спектакль «У войны не женское лицо» по повести С. Алексиевич. Я присутство-

вала на репетиции, когда Анатолий Васильевич пытался смягчить их публицистическую манеру тыкать в зал пальчиками: вы, мол, понимаете, что мы имеем в виду? вы догадываетесь, вы там не спите, зрители? мы вот это имеем в виду!.. Анатолий Васильевич говорил: «Не делайте вы так — зритель, сидящий в зале, про войну и про жизнь знает больше, чем мы, актеры. Будьте корректны».

Спектакль вышел трогательный. Мне нравился этот спектакль, я жалела, что он такой короткий. В одном действии. Очень хотелось, чтобы он длился дольше и дольше, настолько все было сделано безыскусно. Хотя он был трагическим. На нем можно было проплакать от начала и до конца. Весь час с небольшим, сколько шел спектакль. Хотелось плакать над каждым эпизодом. И казалось — вот еще бы, еще бы продлить... продлить эти светлые слезы. И я всегда жалела, когда спектакль заканчивался...

Хотя мама меня и отучила от всяких ура-патриотических излишеств, но тема войны меня всегда беспокоила. Ну как же так — целое поколение отправили под колеса войны, и все, в общем, забыли, что те, кто вернулись живыми, тихо-скромно доживают свой век, не привлекая внимания к собственным персонам, на ногах или на костылях, с руками или без рук, — победители едва-едва доживают. Одна моя подруга приезжала из Парижа специально, чтобы пойти в парк Горького и посмотреть на этих людей, которые там собираются — по своим батальонам, по ротам. И однажды мы увидели пару: инвалида поддерживала жена, и он, на костылях, плакал у нее на плече и говорил: «Ты подумай, из целого батальона остался только я, один, и больше никого нет. Сколько лет я прихожу сюда, и вот опять никто не пришел...»

Таких эпизодов было много. Но когда они выходили из парка, молодежь уводила у них из-под носа такси и кричала что-то бранное: «Не пора ли вам закопаться всем в землю, старье драное!» И эти старики, раскачиваясь на своих костылях, все это глотали, униженные, и не могли даже громко возражать, не было сил...

С чего я начала, и куда пришла... Да, у войны не женское лицо.

Появилось много хороших рецензий. Но снова и труппа, и «театральная общественность», — делились на лагеря или группировки и оценивали эти рецензии не по сути спектакля, а как «успех» или «неуспех», «победа» или «непобеда» Эфроса в работе с коллективом на Таганке. Сам спектакль мало кого интересовал — занимались одним: а не написаны ли, мол, эти хорошие рецензии по указке... «партии и правительства». Это, конечно, было чистой ерундой, но «театральная общественность» волновалась, и споры продолжались.

* * *

Оленька, привет!

Сижу у моря! Вы можете себе представить — я сижу у моря! Я уже не помню себя на отдыхе. Дача — это относительный отдых, так как все время Москва отвлекает, да и тысяча домашних забот. Особенно в последнее время. А тут — море!

И еще — залив с другой стороны дома. Справа — море. Слева — залив! Мы с Наташей пришли на залив в первый день и обалдело смотрели. Мы решили, что это море. Но потом намочили палец и засунули его в рот, чтобы понять — вода соленая или

нет. Оказалось — пресная. Тогда мы вышли на дорогу и прохожего спросили: а где море?

Он посмотрел на нас, как на сумасшедших, и показал рукой в другую сторону. Тогда мы пошли в гору и поняли, что море с заливом нельзя перепутать, когда его наконец увидишь. Сейчас пишу это и вдруг вспомнил, что Вашего адреса точно не помню. Как-то на скорую руку расспросил Вас, а не запомнил. Но, может быть, что-нибудь соображу.

Я тут еще пишу статью в «Литературку» в ответ на статью Захарова¹. Его статья очень хорошая, но я придумал, как расширить ее смысл. Конечно, все время живу мыслями о прошлой работе и о будущей. Хотя утомленность такая, что кажется — никогда не воскреснет новый интерес. Даже представить себе не могу, что снова придется напрягать всю волю. Я знаю только одно — следует быть спокойным, так как только в этом случае приходят правильные решения.

Очень хочу, чтобы Вы хорошо отдохнули и чтобы тоже приобрели спокойствие. ... Надо учиться быть спокойной и объективной.

Конечно, не все так гладко, как хотелось бы, но у кого — все гладко?!

Когда я вспоминаю о Бронной, у меня горло перехватывает... И хотя мы лишились репертуара, мы лишились и той гадости, которой были окружены. Надо теперь делать что-то новое. «Наполеона» хорошо бы сделать совсем в другой редакции и попробовать Бортника, конечно, не порывая с Ульяновым.

Тут я дважды ходил в кино: «Полевой роман» и «Жестокий романс». Первый мне не понравился сво-

¹ Марк Захаров, главный режиссер Театра Ленком.

ей выдуманностью, а второй просто взбесил своим хамством. М., П. — это все разнузданные хамы. Я не мог заснуть полночи.

Мы тут сушим грибы и вялим рыбу. Привезу Вам одну маленькую вяленую рыбку. Остальное — съем сам. Из Москвы тут Лева Устинов (оказалось — очень хороший человек) и Георгий Семенов — прозаик. Тот же — хороший. Вот и все новости.

Будьте здоровы.

Ваш Эфрос

* * *

Передо мной лежит книжечка Л.В. Зотовой «Дневник театрального чиновника». Прелюбопытная. Взгляд чиновника из «недр» Министерства культуры. По смыслу — это хроника идеологической войны чиновников с творческой интеллигенцией. Не могу себе отказать в том, чтобы не процитировать несколько записей 1967–1968 годов, касающихся А.В. Эфроса. Это как раз то время, когда А.В. сняли с поста главного режиссера театра Ленком и когда — уже на Малой Бронной — он «сдавал» «Три сестры», свой первый спектакль в новом для него театре.

2 декабря 1967 г.

(Речь идет о втором просмотре «Трех сестер» Министерством культуры. — О.Я.)

«Спектакль меня опять захватил, — пишет автор в своем «Дневнике», — опять ревела, а четвертый акт, наверное, действительно лучший. А Любимов сказал Львову-Анохину, что Чехов — плохой драматург и что он никому не нужен, и что это ни к чему, и ему не нравится».

И в примечании — о том, что 18 января 1968 года в газете «Советская культура» была напечатана статья о «Трех сестрах» Ю. Дмитриева, «не оставившего от спектакля камня на камне».

30 сентября 1967 г.

«Как-то все стыдно, как будто я участвую в неприличной игре... Кругом сплетни, зависть, злость, ненависть». (В Министерстве культуры. — О.Я.)

25 января 1968 г.

«Голдобин¹ рассказывал: “Мы (т.е. Тарасов²) сказали все, в том числе критические замечания, и, в частности, выразили свое отрицательное отношение к “Трем сестрам”, обиженный судьбой Эфрос хмурился, но не выступил”. И что, мол, все выступавшие и другие участники³ остались очень довольны...»

29 января 1968 г.

«Шумов⁴ получил от Тарасова анонимный стихотворный пасквиль на “Три сестры” и всем его совал, и меня очень порадовал Спектор (зам директора Театра Вахтангова), который, узнав, что это анонимка, отказался его читать. Это было как пощечина Шумову. Это мерзость, но, так как приходится все записывать, привожу и его, как свидетельство травли и со стороны “творческой интеллигенции”, причем трусливое, без подписи, чиновничьи-то фамилии известны».

(Известны ли? Или известны только как персонажи травли Эфроса, Ефремова, Фоменко, Захарова и др.?! — О.Я.)

¹ В. Голдобин — заместитель начальника Управления театров Министерства культуры СССР.

² П. Тарасов — начальник управления.

³ Участники семинара в Рузе.

⁴ Н. Шумов — начальник Отдела по контролю за текущим репертуаром.

1 февраля 1968 г.

(Конференция в ВТО. После выступления А.В. Эфроса. — О.Я.)

«...выступавший в конце заседания Товстоногов нервноотреагировал и заявил, что он все время защищал Эфроса, а теперь не будет, что его последние спектакли — это потеря идейных позиций, и что это его выступление Эфрос может расценивать как разрыв. Львов-Анохин считает, что Товстоногов поступил нехорошо. Ведь теперь это очень удобно — прятаться за его спину всякой сволочи... наши скандалу обрадовались... утром заходит в нашу комнату Тарасов и говорит мне: “Ну вот, видишь, твои левые-то сами бьют Эфроса, и Товстоногов и Плучек”. Я: “Это кто левый, Товстоногов? Да он прямой и правильный всю жизнь”».

14 февраля 1968 г.

«...звонил народный артист СССР Б. Смирнов... Разговорились. Он стал клеймить Эфроса и “Три сестры”, хотя сам **спектакль не видел**... (выделено мной. — О.Я.) ...таким надо давать по рукам... “Три сестры”... просто диверсия».

20 февраля 1968 г.

«А в “Советской культуре” опять разнос Эфроса, статья под названием “И мое мнение” за подписью Б. Словаков... Как остроумно заметил Шумов, “А Чехова защищает Б. Словаков”. Явно, что это редакционная статья, а подписали, что якобы это мнение “народа”».

21 февраля 1968 г.

«Сегодня Эфрос ходил на прием к Владыкину¹, который позвал себе на подмогу Голдобина. Голдо-

¹ Г. Владыкин — заместитель министра.

бин... только сказал, что проговорили 3 часа и что Эфрос пришел с тем, что к нему предвзято относятся. Я: “Есть ведь малость”. Голдобин: “Да, малость есть, но мы ему сказали, чтобы он прежде на себя посмотрел”. Я: “Ну и что еще?” Он: “А Вы не знаете, что Эфросу надо сказать?” Я: “Нет”. Он: “Ну, все, что надо, то и сказали”».

(Да... «остряки». Ни дня без песни... И цинизмом трудно назвать. Мракобесие... Ну передохнули и дальше... — О.Я.)

13 марта 1968 г.

Сегодня первая после его гибели конференция по Мейерхольду... (Далее — из выступления Завадского. — О.Я.)

«...Когда сегодня происходит эта печальная история с Эфросом, так не может продолжаться. Если он печальный, это не повод, чтобы считать его антисоветским. Если ему печально жить, если еще не все хорошо — ведь это так».

27 марта 1968 г.

«Статья в “Советской культуре” опять об Эфросе за подписью Саблина-Труханова, кто-то сказал, что эта статья появилась не потому, что нужно, а потому, что можно».

14 мая 1968 г.

«В 11 часов Фурцева смотрит с комиссией “Три сестры”. В комиссии: Кедров, Р. Симонов, Е. Симонов, Абалкин, Зубков, Игнатова, Грибов и т.д. От нас — Тарасов, Голдобин, Шумов, Назаров¹... Вернувшись, Шумов рассказал про обсуждение — особенно “старались” мхатовцы. Запишу лишь смешное выступление Жарова: “Эфрос — рецидивист,

¹ В. Назаров — заместитель начальника отдела.

давно говорят, что у него идейно не то, и вот это мне мешает смотреть, вижу что-то хорошее, а все мысль, что это Эфрос, а не другой!»

(Действительно смешно. Теперь. — О.Я.)

31 мая 1968 г.

«Грустная запись. Вчера, 30 мая, в последний раз играли “Три сестры”. В новом сезоне они не пойдут, решено на всех уровнях руководства твердо».

(По подобной схеме был снят «Обольститель Колобашкин» Э. Радзинского в том же году и точно так же «убивали» спектакль А. Арбузова «Счастливые дни несчастливой женщины». — О.Я.)

Ну, еще немного из «Дневника» Зотовой. После ухода Эфроса из Ленкома прошло полтора года.

18 июля 1968 г.

«Для горкома был проведен анализ работы Театра Ленинского комсомола, и им “выдавали”, что они живут лишь за счет спектаклей Эфроса. А Днепров¹, который писал, что “Мольера”² надо снимать по идейным соображениям, сейчас сам играет Мольера. Решено Мирингофа снять и перевести на пенсию. Убийца сделал свое дело».

27 октября 1967 г.

«В 10 утра пошли в Театр Ленинского комсомола на просмотр “Дыма Отечества”. Подходим с Шумовым к театру — ни одного человека вокруг, а раньше (при Эфросе) еле проходили через служебный вход. Идем, говорим об этом, подходит Ануров

¹ Л. Днепров — парторг театра.

² Пьеса М.А. Булгакова.

из горкома, присоединяется к разговору: “Да, если бы нам еще с “Современником” и Таганкой так поступить, вот жизнь-то была бы”, — говорит он вполне серьезно. В театре — никого, так, человек 40, уж совсем “своих”».

28 июня 1968 г.

«Из разговора... узнала, что в ответ на письмо Любимова “наверх” последовал звонок, который изменил решение бюро райкома и вместо формулировки “укрепить руководство театра” последовало просто “указать” Любимову, а ему вроде позвонили и сказали, чтобы работал по-прежнему».

18 июля 1968 г.

«Пришел Коган, директор ТЮЗа, рассказал подробности об истории с Любимовым. Якобы помощник Брежнева позвонил домой Любимову, подошла Целиковская, он попросил ее передать Любимову, что все вопросы о нем сняты, что уже куда следует дали распоряжение, и чтобы он позвонил им, что Брежнев очень хочет с ним встретиться и т.д. ...Секретаря Кировского райкома на другой же день перевели в генеральные редакторы телевидения... А в самом райкоме — комедия с пересмотром “дела”...».

(Откуда такая любовь у Брежнева, а у Когана — знание домашних подробностей?! Может, с юности танцевали в одном ансамбле?! Кто знает... — О.Я.)

В 1984 г. на Западе появилась статья-письмо «Украденный юбилей», напечатанная в «Русской мысли» от 27.04.84 и перепечатанная в «Le monde» от 2.05.84 за подписями В. Аксенова, Н. Бродского, Г. Вишневской, Г. Владимова, Л. Крутлого, В. Макси-

мова, Э. Неизвестного, М. Растроповича. Смысл этого письма в том, что А.В. Эфрос, придя на Таганку, «украл» юбилей театра у Любимова. «Компетентный» — по мнению подписавшихся — автор письма вопрошал, имея в виду московскую творческую интеллигенцию: «С кем же вы..? С жертвами или с палачами?» Six! Возможно, в Москве кто-нибудь знал об этой статье, очень может быть, что знал и А.В. Мне во всяком случае не было известно ни о статье, ни о знании Анатолия Васильевича.

Но вот передо мной статья театроведа Н. Баскиной «Двадцатилетие театра на Таганке», опубликованная в номерах от 2.05 и 9.05 того же 1984 г. Edition «La roubelle», в которой автор, не будучи апологетом творчества Эфроса, намекает на основного организатора этого «коллективного» письма. Чтобы не быть голословной, передаю маленький отрывок из статьи И. Баскиной:

«...знакомая получила письмо из Италии... где “гнев народа”, со ссылкой на самого Любимова, уже был направлен “куда следует”. То есть на Эфроса...

А в конце месяца... устроили московским гонителям свободы культуры воистину “именины сердца”. Кто бы вы думали? Старые их противники, “Русская мысль” и, копируя ее — с чем не забыть бы поздравить многоопытных парижских либералов! — “Монд” — опубликовали (“Монд”, правда, с оговорками и в сокращении) переполненную бранью заметку, которую, дав свои подписи, доверили написать музыканты с писателями и один бывший актер театра, где работал Эфрос, тому из них, кого, видимо, сочли компетентным.

И посчитался автор сразу за полтора десятиле-

тия¹ со всеми, спросив сурово сразу всю либеральную интеллигенцию Советского Союза, заранее заклеившую кличкой “так называемая”: когда — он точно знает! — все должны как один подняться на закоренелого в злодействах Эфроса с вилами, почему-то слышится только подозрительное какое-то — то ли “гробовое”, то ли “одобрительное” — молчание?

Как именно он прослушивает либеральную интеллигенцию Советского Союза, автор не уточняет.

Однако апокалиптически звучит в ушах несчастной “так называемый” риторический вопрос громовержца к “мастерам культуры”: “С кем же вы?.. С жертвами или с палачами?” Ах, вы с культурой?! — Значит, с палачами. А я — с жертвами...

Ну как же не “именины сердца”! На них только для разноса Эфроса рассчитывали, а они гаркнули

¹ Со дня постановки «Платона Кречета», то есть года с 68-го, автор требует ответа «от той части... интеллигенции, продуктом и детищем которой он (Эфрос) остается...» Видимо, упомянутое автором «уверенное сползание по наклонной плоскости этического оппортунизма» (режиссера Эфроса вместе со зрителем — новое в истории театра!) и породило столько первоклассных постановок Эфроса за этот период (что дало основание бороться за то, чтобы «вытащить» аполитичного (уникум!..) и потому «неэкспортного» Эфроса для постановки в США — как одного из лучших современных режиссеров). Среди этих постановок «Брат Алеша» Розова по Достоевскому, «Женитьба» Гоголя, «Дон Жуан» Мольера, «Ромео и Джульетта» и «Отелло» Шекспира; ряд лучших спектаклей по идеологизированным, глубоко гуманизированным советским пьесам (отсюда и многолетний успех «сталинистского» «Платона Кречета»). (Прим. И. Баскиной.)

на всю Ивановскую, то есть, простите, на всю Европу, что не только Эфроса, а всю “так называемую” надо развести с Любимовым и окунуть сами знаете во что! Спасибо, друзья! А то мы уж сколько лет трудимся без успеха, чтоб изолировать от надежд на понимание и поддержку свободного мира увертливую эту фронду! Вот кому бы не глядя отдать под команду и тех, и этих! Эх, недооценили вовремя талантливых людей...

...И дай Бог, чтобы нам в этой истории не навязали обманом скверные роли».

Это пишет «человек со стороны», в статье-панегирике — к 20-летнему юбилею Театра на Таганке. Трудно ее заподозрить в пристрастии к «обидчику» Таганки — Эфросу. И хотя путаницы и неточностей в ее статье хватает, но основное она не могла не увидеть объективно: не от того защитнички защищали Таганку. Не от тех. А напали на такого же (если не более) гонимого, всю жизнь угнетаемого чиновниками.

И многие из упомянутой выше «так называемой» вовсе и не молчали — воспылав собственным праведным гневом и подхлеснутые гневным окриком из-за бугра — набросились-таки дружно тогда на «падшего» режиссера. Дружно подталкивая его к могиле...

Навязали-таки им «скверную роль». Не убереглись. Но об этом после...

Об этом письме я узнала лишь в 1987 году, когда приехала в Париж на гастроли, уже без Эфроса. Мне дали прочитать его в «Русской мысли». К этому времени все подписавшиеся были вне Парижа.

Подписали известные деятели культуры, эмигрировавшие из СССР. Среди них И. Бродский (он-то никогда Эфроса не знал), М. Ростропович (что он вообще во всем этом понимал?), Г. Вишневская (которая все время требует, чтобы русский народ каялся за то, что она вынуждена была уехать. За такой отъезд в свободу надо еще благодарить. А не заставлять всех каяться.)

Прямо-таки продолжатели великого дела Максима Горького: с кем, мол, вы, мастера культуры? Он тоже когда-то — только с Востока на Запад — взывал к совести, правда, совсем по другому поводу: что же вы, мол, нос воротите от такой прогрессивной советской власти?

Уже потом, когда снова была в Париже, я разговаривала с некоторыми «подписантами». Спрашивала: как же так? Да вот, говорят, Любимов насел. Подписались, так сказать, дружным коллективом.

У каждого, видимо, были свои причины подписать это письмо. Кто-то, опять же, из оппозиции к советской власти, кто-то по-дружке с Любимовым, кто-то служил на «Немецкой волне» или на радио «Свобода», или на «Голосе Америки» — свои причины были у каждого.

При встрече я спросила у Максимова: «Разве вам не ясна была суть? Как же вы могли вот так, не думая, подписаться под нападками на гонимого художника? «Защищая» от него того, кто, будучи оппозиционером, всегда был в согласии с этой властью?» — «Да... Ну — время такое, ну — дураки...» — невнятно отвечал мне Максимов. У него самого была застарелая личная обида, еще из прошлого, когда на Малой Бронной снят был с

репертуара его «Жив человек». Максимов тогда решил почему-то, что это сделал единолично Эфрос.

И так, в общем, все. Какие-то оценки и выводы делались из далекого-далекого прошлого, из всяких обид и застарелых комплексов.

Когда я прочитала статью, мне подумалось, что этот призыв к «восстанию интеллигенции» организован был Любимовым. Хотя с таким же успехом автор, И. Баскина, могла заподозрить в авторстве Л. Круглого (бывшего актера Эфроса). Но это всего лишь предположение.

Лев Круглый. Я не могу себе представить: неужели и Леву Круглого нужно было убеждать в том, что Эфрос — вне интриг, тем более политических?

Когда Эфрос умер, Лева в ночь накануне похорон написал статью, в которой он, по сути, противоречит тому, что подписал вместе с «дружным коллективом». Во всяком случае, теперь он, слава Богу, вспомнил, что Анатолий Васильевич всегда приходил в театр только для того, чтобы работать. «Чтобы лучше понять случившееся, я должен рассказать о том, чему я был дважды свидетелем, как Эфрос входил в новые для него театры (в театр на улице Чехова и в Театр на Малой Бронной). Конечно, очень во многом ситуация была другой, но... он хотел поступить так, как поступал в тех двух случаях, свидетелем которых я был: не устраивать никаких реорганизаций и болезненных революций, а запустить в работу сразу несколько спектаклей, стараясь занять в них все более или менее жизнеспособное и творческое из того, что есть в труппе...» с тем, чтобы «...быст-

ро установить творческие, взаимно заинтересованные отношения».

И тем не менее Лева настаивает: «Я никоим образом не отказываюсь от того публичного заявления, которое было опубликовано в “Русской мысли”...» — то есть и после смерти Эфроса не захотел он отместить свою версию о том, что Эфрос был связан с властями. Что это кремлевская интрига, в которой Эфрос был якобы замешан: «...И вот в это время началась многоходовая и многоцелевая интрига властей. Не забудем, что все театры, как и вообще все в Советском Союзе, принадлежало им под вывеской государственное. Таганку, оставленную волей тех же властей сиротой, предлагают Эфросу. Великолепный ход с их стороны. Во-первых, все видят их, властей, заботу о брошенной Любимовым Таганке: (ведь он, Любимов, сам уехал, никто его не выгонял! — всячески подчеркивают власти...) *(Ах это власти подчеркивают, не Лева... Но ведь это действительно правда, что никто его не выгонял! — О.Я.)* «...А то, что ему запретили три его программных спектакля, так ведь это в порядке вещей.) Во-вторых, все видят, что Таганку поручают не какому-нибудь ничтожеству, а великолепному режиссеру, да к тому же имеющему репутацию “гонимого”...» *(Только зачем же Лева взял это слово в кавычки? — О.Я.)* «... когда Эфроса выгнали из театра на улице Чехова (имеющего жуткое название театр Ленинского комсомола), и уже готовилось его назначение в какой-то провинциальный театр под власть местного обкома партии... ..то Любимов одним из первых бросился спасать своего коллегу...». *(Об этом уже был рассказ. — О.Я.)* «...и не без

его усилий Эфроса оставили в Москве...» (*Вопрос о «высылке» не стоял, и решение о переводе на Бронную начальство приняло до визита наверх режиссеров-защитников! — О.Я.*)

Да, в этой своей статье Круглый явно старается смягчить категоричность и резкость «заявления восьми» в 1984 году. Он произносит много хороших и искренних слов об Эфросе и «театре Эфроса» – «явлении», которое «по своему масштабу сопоставимо со всем наиболее значительным в русском театре». Старается вникнуть и в те внутренние и внешние причины, которые заставили Эфроса принять решение перейти на Таганку. И все же он упорно подчеркивает, что Эфрос попал на Таганку благодаря интриге властей: «...попался на эту грязную наживку. Согласился». И лишь чуть-чуть смягчает: сознательное «предательство» заменяет наивным «непониманием»: «Пишу это не для того, чтобы обвинять или защищать (теперь уж не до этого...) ...а для того, чтобы внимательный читатель лучше представлял эту отвратительную и, теперь уже понятно, трагическую ситуацию, возникшую лишь отчасти и по вине Эфроса, но больше, как теперь я думаю, по непониманию им всех сторон ситуации. Не забудем, что тогда ни у кого и в мыслях не было, что Любимов когда-нибудь вновь может стать во главе своего детища...»

«По непониманию!» А в прежнем письме, когда Эфрос был «в сговоре с властями», он хорошо «понимал»! Да, теперь он этого не пишет, «вина» остается лишь «отчасти» и смягчается «непониманием». Но все-таки — «попался». «По непониманию» — но опять же: «попался на удочку политических влас-

тей». Он все равно продолжает утверждать, что Эфрос принял Таганку «по непониманию им всех сторон ситуации». Понимая или не понимая — но участвовал в интриге властей!

Есть ли разница: «понимая» или «не понимая»?

Извините, пожалуйста, Эфрос понимал все. Он понимал и их «интригу» — если она была. Но, — даже если была (возможно) — он в ней не участвовал. Потому что его «интрига» была совершенно в ином — о чем Круглый сам пишет: прийти, заинтересовать людей делом, чтоб люди не болтались без работы, чтобы восстановлен был творческий процесс, — и Лева обо всем этом точно пишет! Так хорошо все это понимает, просто плакать хочется.

Я же утверждаю только то, что пишет сам Лева: Эфрос пришел в театр, чтобы работать. А то, что его «привело в театр начальство» — так время было такое, обычаи: нового режиссера представляли труппе работники театральной номенклатуры — из управления, из министерства. Да и сейчас этот ритуал не изменился.

Забегая вперед, не могу не вспомнить: в новые уже времена Любимов взывал к властям и к общественности: защитите от бывших учеников! что вы молчите, мой театр разделяют! ученики у меня театр отняли, вызовите ОМОН! Это Любимов-то! Призывает ОМОН, чтобы то ли не пустить в театр своих учеников, то ли выставить их оттуда... Да он ли это?! Твои ученики — ты учитель. Сам и разбирайся. А то — «спасались, спасались» от «супостата» Эфроса, с помощью «общественности» и «творческой интеллигенции» («с кем вы, мастера?...») — и

вдруг на тебе... Но лучше об этом скажут сами таганковцы после шестилетней годовщины смерти Анатолия Васильевича:

«Таким образом, театра Любимова в России отныне нет... Трагическая особенность нашей ситуации, что театр на Таганке уничтожили не сверху, а изнутри, руками вчерашних учеников Мастера (!). Это убийство произошло при активном участии городских властей (!) ... при равнодушном попустительстве общественности (!!) и, увы, при молчании и невмешательстве творческой интеллигенции» (!!!). (*Восклицательные знаки — мои. — О.Я.*) («Обращение актеров театра на Таганке» подписали: Алла Демидова, Валерий Золотухин, Иван Бортник, Вениамин Смехов, Давид Боровский, Семен Фарада и другие, всего 27 подписей. Бонн — Москва, 31 августа 1993 года. — *«Глобус» №48, 1993.*)

Тогда не помогали ученикам «защищаться» от Эфроса, а теперь не «защитили» от... тех же учеников. Ох уж эта «творческая интеллигенция»...

Хотя — и Анатолию Васильевичу не очень повезло с учениками... Вот я и думаю: а что же это такое? Что же такое с учениками-то?

Мне говорят: а Христос? У него тоже были ученики...

На мой взгляд, все, что творилось тогда вокруг Эфроса, все это политиканство, не имеющее отношения ни к жизни, ни к искусству, ни к подлинному определению личности. Навешивание ярлыков в угоду собственным политиканским амбициям.

После того как Анатолий Васильевич перешел на

Таганку, один критик как-то сказал мне: «Как же так? Как же это он дал согласие? Театральная общественность его не одобряет! Она ему этого не прощает!»

Спрашиваю его: «А, собственно, что это такое — “театральная общественность”? Это та, которая позволяла давить художника в течение четверти века? Та, которая позволяла разгуливаться черни, актерскому самолюбию и нехудожественному существованию в театре в ущерб творчеству? Почему же эта “общественность” все время хочет, чтобы кто-то поджигал себе зад на костре, а она будет спокойно наблюдать и приветствовать это? И будет жить в мире и покое и ставить отметки за поведение, оценивать — так или не так? Я такую “театральную общественность” не знаю. И потом, он ведь никогда не менял своей фамилии!» — добавила я — просто как аргумент в защиту. Анатолий Васильевич свою неблагозвучную для некоторых ушей фамилию не скрывал, потому что никогда никого не боялся.

Когда я кому-то пересказала этот разговор, мне говорят: «Ты что, с ума сошла? Знаешь, кому ты это сказала?» — «Кому?» — «Он ведь поменял свою фамилию!» Я этого совершенно не знала, я даже не знала, какой он национальности. Да мне бы и в голову не пришло осуждать или колоть его за это, и знай я — наверняка удержалась бы от своего «аргумента». Но факт в том, что он-то менял...

Анатолий Васильевич, конечно, что-то слышал насчет своего перехода на Таганку, но всегда мало обращал внимания на подобные разговоры. Отклик на спектакль был для него важнее. А все эти группировки «театральной общественности» — за или против, — все это к самому спектаклю и вообще к творчеству не имело отношения.

Истина в том, что он был чистым человеком, и его невозможно было замешать ни в какую грязь. На любые интриги, тем более с властями, у него была идиосинкразия.

К тому же он был уверен в своей правоте. (Если я и считала, что не надо идти на Таганку, то ради него самого. Чтобы остаться живым, надо было посидеть дома за письменным столом...) И не занимал он чужого места. Разве Любимова посадили в самолет и сказали: улетай отсюда? Нет, он поехал ставить спектакль и не вернулся. И, наверное, имел на это право. Ах, у него закрыли три спектакля? А сколько подобного пережил Эфрос? Ни один спектакль гладко не выходил. «Почему это, — говорили, — у вас все чересчур пессимистично?» «Три сестры» — сняли, «Колобашкина» — сняли. Один театр разгромили, другой...

Но Эфрос всегда видел выход только в чистой и честной позиции. И в работе. Не он Любимова выгонял. Человек уехал и остался. Да и вообще я не понимаю, что это такое — «уехал»? Он что, решил, что театр — это такое заведение, которое может остаться без режиссера и каким-то образом функционировать? Тогда надо оставлять задания, репертуар, режиссеров, за всем этим следить, думать, в какую ячейку вставить новый спектакль с новым режиссером... Уехать на несколько лет и считать, что у тебя в кармане остается твой театр... Что-то тут не складывается...

Театр находился в простое, фактически умирал. Эфрос был убежден, что его должны принять, что актеры, помнящие «Вишневый сад», будут рады новой работе, возобновлению творческой жизни. Они же не с бандитом имели дело: вернулся бы Лю-

бимов — и он ушел бы. Или работали бы вместе. И не так, как теперь они «сотрудничают» с Н. Губенко.

Но нет, стали кричать: «Мы хотим умереть сами, дайте нам возможность умереть!» Умрете, каждый в свое время и, может быть, не буквально. А та самая, буквальная, тоже придет в свое время... Умирайте... Но они хотели сделать это громогласно. Забаррикадировать театр и объявить голодовку! Кому — неизвестно. Но объявить. И на этом еще какое-то время продержаться. Одним словом, герои! Да Бог с ними, с их баррикадами. Какое-то воинствующее, вечно агрессивное племя. Эфрос опасался таких людей. Он все время повторял: «Ну такие злобные, такие насупленные... Человек должен быть открыт».

Но я возвращаюсь к письму Льва Круглого.

Почему Лева не отказался от своей обвинительной версии? Да только потому, что диссидентство, в которое он вступил, волей или неволей, «понимая или не понимая», в этих кругах Парижа обязывало, так сказать. Это послание — тоже ведь политический выпад. Все тут смешалось — зависимость от разных группировок, необходимость иметь заработок — всё они наворачивали на свой эмигрантский шампур, все, что происходило там, вокруг них, и здесь, далеко от них. И Лева не мог оттуда понять, что Эфрос был далек от их «шампуров», их «идей» и ото всего того, что с этим связано, что он жил совершенно другой жизнью. Лева не смог во второй статье отказаться до конца от прежнего мнения, потому что сам был уже «пойман на удочку» своих диссидентских страстей и пристрастий тамошней политической жизни.

Более того, он не просто завис на идеологиче-

ской «наживке»; а еще и на «экономической», потому что ему за это еще и платили. В Мюнхене ли на «Немецкой волне» или в «Русской мысли», — и, конечно, надо было действовать соответственно, проявляя себя «непреклонным диссидентом». От этого зависело его физическое существование. Вот что трагично. Он об этом не говорит, но разве другие не догадаются? Если он пишет статью, настолько противоречащую тому, что они написали в день прихода Эфроса на Таганку, почему не пишет уж все вчистую, до конца, как начал — эмоционально и правдиво, как раненный смертью Анатолия Васильевича человек, который прекрасно его знал? Почему не смог отказаться от прежней «политической шапки»? Потому что от этого зависела его жизненная ситуация.

Сложная коллизия жизни. Но, когда я его встретила в Париже, руки ему подать не хотелось...

И если уж говорить о «наживке», которую якобы заглотнул Эфрос, то можно на это посмотреть и иначе: а не заглотнула ли наживку от начальства именно «прогрессивная общественность»? А не попались ли «на удочку политических властей» как раз те, кто бросился с упоением травить Художника? Потому что, если уж подозревать власть в изоциренном хитроумии, если и планировалась провокация со стороны начальства по отношению к Эфросу, то смысл ее мог быть куда глубже того, что с легкостью разгадывали всяческие умники: ну-ка, посмотрим, что вы скажете о своем любимце, когда он выступит в роли штрейкбрехера, уготованной ему нашими стараниями. Мол, мы вот с этим упрямым чистюлей никак не могли справиться — ни на какие компромиссы не идет: и не то ставит, и не так

ставит... Так пусть с ним своя же театральная братия и управится. За Таганку на него набросятся обязательно — как же не защитить обиженного нами эмигранта?

Это было хорошо скрытое «ату!» — вот его-то и не разглядели, ему-то и последовали слепо («не понимаемая», как говорит Круглый). Сплясали под чужую дудку. И защитили Любимова, и набросились на Эфроса.

Видимо, уж больно раздражал многих своей «аполитичностью» Эфрос. Не мог втайне не раздражать — своей «отстраненностью» от «общей борьбы» с системой. Занимается себе своим высоким творчеством, видите ли, а им, борцам, удар на себя принимать приходится.

Но это — внешне. А если глубже заглянуть — ведь чтобы выжить, и на компромиссы с властью идти приходится. Противно, но никуда не денешься. Кто без этого — даже из самых талантливых и видных (не говоря уж о «не слишком видных») — мог выжить тогда и сохранить себя, не уступая ежедневно политначальству? Редкие исключения.

И уступали. В самых разных формах, но непременно. Принцип был такой, даже у самых-самых «борцов»: сначала «сталь сварить», а потом уж и «короля раздеть». Сегодня книгу — *для них*, зато завтра уж — *для себя*. Завтра мы обязательно жажнем — но сегодня немножко *им* уступим! Тем же Джоном Ридом — все ж таки «великая революция», пусть порадуются.

И вот, когда ежедневно приходится — стиснув зубы, разумеется, — идти на сделки с начальством, неприятно видеть перед глазами человека, который на уступки не шел — даже если бы захотел, просто в силу неумения и невозможности внутренней. Но

Эфрос на другом этаже творил, поэтому и подмигнуть его было очень сложно. Поэтому и на улице оказывался не худрук Таганки, а худрук Ленкома — он, вроде бы, и не строптивый, мягкий, не скандалит, а вот никак его не прижмешь. Только если кардинально вопрос решить — то есть снять к чертовой бабушке и дело с концом. Так и сделали. И в Театре на Бронной шло к тому же, хотя и снимать-то, вроде, неоткуда.

Так вот, эта его отстраненность и бесспорная незапятнанность не могли втайне не раздражать совковую «творческую интеллигенцию»: чистенький! И тем сильнее раздражало, что жить-то вынуждены были, как правило, в противоречии — между «прогрессивными убеждениями» и подчас весьма верноподданнической практикой. И жили, стараясь не делать свои тайные угрызения слишком явными — иначе ведь и уважение к себе потеряешь.

И вдруг чистый и невинный — «оступился». Пошел работать в театр, из которого режиссер сбежал, а он-де, этот театр, по определению должен оставаться «святым» (и вопреки народной мудрости — пустым!) местом. Не иначе, как слабину дал, с начальством сговорился! И зазвучало: «Пошел на поводу! Предал своих!» — Нет большей радости для толпы, которая только и делала, что «шла на поводу» — не признаваясь в этом даже себе. (Но — каждый про себя все знает, как ни скрывай.) «Да он вовсе и не такой уж святой! Еще больше не святой, чем мы, — какая радость! Да мы бы — никогда!.. Вот до чего доводит аполитичность! Ату его, ату!»

Не понимали: «защищая» одного художника, — да не от начальства, а от другого художника, — они этого другого убивают! И тем самым угождают тому

же начальству как нельзя лучше. «Заглотнули наживку». Затравили. Достигнута высшая цель: всю жизнь травило Эфроса политначальство. А в конце концов подвели гениально к тому, что добились-то его свои, братья по искусству, творцы, интеллектуалы. Еще и из-за границы борцы-диссиденты подмогли — и они клюнули, выходит, с легкостью. Ох, хорошо же знали начальнички свою «творческую интеллигенцию» — ведь знали, что клюнут.

Я очень много думала на эту тему и понимаю, что и сегодня для многих существует две правды. И все же истина в том, повторю, что Эфрос был очень чистым человеком и просто не мог допустить, чтобы из-за него кто-то пострадал. А то, что говорили и говорят сейчас люди, которые фактически убили его, как нельзя лучше раскрывает их самих. Точно так, впрочем, как мои слова характеризуют меня. Да, я гневна — но не из-за себя. Со временем это немного ушло, а после смерти Эфроса я была просто люта — самой страшно было. Физическим столкновением грозила, да омерзение... Сидело во мне что-то, требующее реальных действий против латунских.

Мне кажется, под всеми этими нездоровыми страстями вокруг Эфроса 80-х годов замечательно подвел черту Иннокентий Смоктуновский. Высота позиции, глубокое понимание художника — художником:

«Если говорить о том, как был предан этот человек искусству, театру, творчеству, трудно поставить с ним кого-то рядом... В 60—70-е годы Эфрос занимал совершенно особую, яркую, индивидуальную позицию в нашем театре... Последние годы, как мне

кажется, Эфрос будто накапливал новые силы, искал какое-то новое продолжение, новое качество. ... Я ждал, что вот-вот родится в нем новый творческий импульс — и он опять удивит и покорит нас. И ведь удивил и покорил, и не только нас, но и Париж, и Милан спектаклями высочайшей культуры и смелости режиссерских решений.

И все-таки (мы все это знаем) слишком многое противостояло этому художнику... Слишком многое Эфрос противостоял. А силам есть предел.

Отношение к его творчеству со стороны чиновничьего аппарата, я думаю, часто было несправедливым. Он вынужден был кочевать из театра в театр и так и не построил своего театрального дома, под крышей которого ему было бы спокойно и уютно... Такова была его нелегкая судьба...

Театр не может стоять на месте или реставрировать свое прошлое, давно ушедшее. **Анатолий Эфрос сохранил честь Театра на Таганке в самое тяжелое для этого коллектива время — это следует помнить. Он не дал умереть, зачехнуть многим талантливым людям (выделено мной. — О.Я.)** — понять это необходимо не только даже ради памяти о режиссере, но ради самих себя, живущих. Иначе в себе можно затоптать самое драгоценное — и нравственное начало, и творческое»¹.

Лучше, точнее сказать трудно. Но — не могли, не хотели понять! Сейчас уже, может быть, кое-кто понял... А тогда... Это был своеобразный экзамен. А массовка — она и есть массовка. И когда индивиду-

¹ Иннокентий Смоктуновский. Предисловие к статье А.В. Эфроса «О благородстве», публикация Н.Крымовой. «Огонек», 1987. №34. С. 22.

альность экзамена не выдерживает — попадает тоже в массовку

Не случайно: лучшие люди искусства, интеллигенции, истинно творческие люди — не из толпы, не из «кучи» — не включились в общую травлю, не отдали свой голос в общий хор «благородного возмущения». Смоктуновский — лишь один из ярких тому примеров.

А теперь уж и Смоктуновского нет. Уходят, уходят могикане шестидесятых...

Я не раз пыталась написать обо всем этом. Но всякий раз не получалось ничего, кроме гневных ругательств, восклицательных знаков и прорванной пером бумаги.

И потом — мне всегда казалось недостойным полемизировать публично. Я долго молчала и терпела, не давала интервью.

Однажды в Париже я смотрела передачу, в которой Майя Плисецкая с болью, очень эмоционально рассказывала о том, как в Большом театре обходятся с актерами. И мне все время хотелось сказать: Майя, тише, Майя, ты не должна, будь гордой.

Однако так можно и всю жизнь промолчать, а между тем история пишется! Я уж не говорю про статьи Смехова с его «оценками» происшедшего — ведь действительно промолчали, никто не возмутился, не опроверг! Не напечатали ни одного протеста, которых было послано в редакцию немало, — зато поместили подборку писем, адекватных статье.

Но случаются и другие «мелочи»: Демидова в интервью произносит примерно следующее: говорят, мол, что Эфрос был не умен, а я утверждаю, что он

умен и талантлив. Six! Это кто говорит, что Эфрос не умен? Это что за фантазии?!

Вот из-за таких вещей, касающихся по преимуществу не меня, а Эфроса, я и решила взять ручку...

И хочется задать вопрос: так с кем же вы, деятели культуры, с жертвами или с палачами? И кто в данном случае был жертвой? Те, которые не в силах урезонить собственных учеников, вызывают с телеэкрана к властям и к «общественности»? Или тот, которого уже нет и которому ни разу за всю его творческую жизнь не были предоставлены нормальные возможности самостоятельного управления театром? (И который не очень и рвался к этому, а то, может, и предоставили?! А?)

* * *

Милая Оленька!

Судовольствием прочитал книгу о Вас¹ (корректуру). Она, по-моему, очень хорошая. Написана не только с любовью к Вам, но и с глубоким знанием всех Ваших работ. После прочтения вырисовывается замечательный образ. Очень цельный и понятный. И мне очень близкий.

Мой приход к Вам в больницу не доставил Вам радости, и я поэтому не решаюсь пока идти. ... Вообще, при всем Вашем уме и тонкости, Вы часто бываете до ужаса несправедливы. И рассуждаете так, как будто это не Вы. Впрочем, это, возможно, свойственно почти всем людям...

¹ Вероятно, А.Бармак «Ольга Яковлева». М.: «Искусство», 1986.

Хотелось бы видеть Вас здоровой и веселой и готовой работать. Вы так много сделали, что не так-то легко бывает найти роли, явившиеся достойным продолжением того, что было. Но гнущаться, мне кажется, не следует ничем. Иначе будете похожи на В., который делает одну вещь в 4 года, боясь сделать что-то не гениальное.

Будьте здоровы. Очень Вас жду.

Ваш Эфрос

* * *

Если говорить об отношении ко мне в Театре на Таганке, то ничего «криминального» в этом смысле я не видела. Большинство относилось ко мне дружелюбно, даже приглашали меня (как я уже рассказывала), в знак высшего доверия, пройтись после репетиции в известную стекляшку — выпить. Мне приходилось отказываться, к их общему изумлению — они не понимали, как это не пойти не обсудить репетицию в стекляшке и не выпить как следует — до следующей репетиции.

Конечно, как в каждом театре, я ощущала зависть и ревность других актрис... Но какой-то конкретной агрессивности или злобности по отношению ко мне не было. Если покопаться в памяти, конечно, можно вспомнить... Но внешне это было, в общем, дружелюбное отношение. Зина Славина, например, разговаривала со мной довольно откровенно — откровенней, чем я могла ожидать. Это были вполне доверительные признания по поводу Любимова. Она говорила, что была очень послушной ученицей Юрия Петровича и что зря была такой послушной, поскольку он их предал. Она действи-

тельно очень преданная ученица. Рассказывала, как однажды на гастролях за границей Любимов упрекнул артистов: «Вы все заняты вещизмом», — после чего она выбросила чемодан с новыми покупками.

Так вот, никакой особой агрессивности к себе я не ощущала. Кроме, допустим, злобной агрессивности Смехова на сцене или пьяной развязности Бортника за кулисами или где-нибудь в аэропорту. Правда, позже, года через три, перебирая свою одежду, я вдруг обнаружила последний таганковский «сувенир» — длинную иголку в шапке. Я носила ее той зимой и, как оказалось, долго ходила на репетиции с этой булавкой в голове. У шапки был вязаный верх и мех вокруг, и булавку воткнули в вязаный верх, — я удивилась, как это она не зацепила голову. Но верхушка была свободной, и игла, видимо, до головы не доставала. Плохо воткнули.

А может быть, просто булавка была... «заговоренная». Такие у них были забавы — булавочки, иголки. Что-то такое связанное с «мистикой» и «инфернальностью»! Они там свято верили в какую-то... черную магию. Ходил по театру сын Любимова с веночками и все предлагал мне перед премьерой «На дне» надеть на голову такой веночек. А кто-то говорил: «Ни в коем случае! Не надевай! Это тебе высушит мозг!» — в таком духе. Даже колдовали. И в булавках этих, иголках (кто кому вколел!), очевидно, предполагалась какая-то мистическая сила. Кто бы мог подумать, что это существует внутри Театра на Таганке. Бред.

Однажды вбегает в гримировочную Зина Славина и предупреждает: «Ты смотри, то, что тебе дарит Таня Жукова, в руки не бери!» Я говорю: «Почему?» — «Она тебе что-то дарила?» — «Вот, мотылек

с булавочкой». — «Выбрось, не бери!» Я говорю: «Вы что тут, помешались все на черной магии, что ли?»

А именно в тот день Таня Жукова действительно подарила мне какого-то мотылька с булавочкой. Ей понравилась моя игрушка, которую я купила в Югославии, — большой-большой утенок, не обычный, из меховой синтетики, а сшитый из фетра, какой-то очень симпатичный. Она все на него поглядывала: что это все покупают полезные вещи, а я купила утенка огромного? И так он ей нравился, что я его подарила ей на какой-то юбилей. Ну, а она мне в ответ, значит, мотылька. С булавкой. «Черная магия»!..

Так что вот, Смехов, Бортник да булавки — больше я к себе особого недружелюбия не замечала. Так, обычные мелкие актерские несурзности.

С Аллой Демидовой мы были даже дружны. Еще осенью 1983-го, когда Любимов не вернулся из-за границы, мы встречались с ней в санатории «Актер», в Сочи. Алла металась по санаторию. Рядом со мной жил Боровский, и на балконе они что-то бурно обсуждали. Мне тогда эта ситуация не казалась слишком драматичной — ну не приехал, Любимов поехал ставить сразу же в Италию. Но, видимо, они лучше знали характер своего шефа и догадывались, что за этим что-то есть.

Она первая подошла ко мне. Зашла в мой номер, рассказывала о том, что в театре потрясение — Любимов *остался*. Я пыталась как-то поддержать ее, успокоить, чем-то помочь (ей нужно было переказать билет). И уезжая в Пицунду, в Дом литераторов, я приглашала ее пожить со мной — у меня там был двухместный номер. Она собиралась приехать, на том и расстались.

Еще прежде Алла ходила к Анатолию Васильевичу на Малую Бронную репетировать «Прекрасное воскресенье для пикника»¹. Эту идею Анатолий Васильевич вынашивал еще тогда. Потом, уже на Таганке, мы снова репетировали вместе в этой пьесе. И не было ничего, что определяло бы какую-то недружественность между нами — и вдруг...

Однажды, на репетиции «Пикника», Демидова как-то странно себя повела. В одном месте она забыла текст, возникла пауза. Но в ответ на замечание Анатолия Васильевича — «Текст, текст, текст!» — почему-то вдруг заявила: «Это не ко мне, Анатолий Васильевич! Вы к Оле обращайтесь! Это ведь она текст забыла!» Хотя на самом деле было совершенно не так. Меня это огорчило. Нормальные отношения вдруг превратились в недружеские, возникло что-то... разделяющее. И даже на «вы». Я была просто поражена.

После репетиции я подошла к ней и сказала: «Алла — не я это начала!» И после мы с ней больше не разговаривали. Продолжая, естественно, общаться на репетициях. На сцене же она старалась держаться лицом в зал...

Оленька!

Я забыл, что Вы сказали мне, что дома не будете, и звонил Вам. Игорь сказал, что беспокоится, где Вы, и что он должен, кажется, 17-го на неделю уехать...

Он просил, если я Вас увижу в театре, сказать Вам, чтобы Вы позвонили.

¹ Пьеса Т. Уильямса.

Завтра я на собрании не буду, так как чувствую себя плохо, да и вся болтовня надоела.

Послезавтра у нас репетиция, но Вам приходить не надо, так как я до Вас не дойду.

Обнимаю.

Ан. Вас.

Была у Анатолия Васильевича идея занять в одном спектакле — «Прекрасное воскресенье...» четырех ведущих актрис. Четыре ведущие актрисы Москвы объединяются, чтобы сыграть один спектакль. Идея казалась красивой. Но как эту красивую идею воплотить?..

Первоначально в проекте должны были участвовать Неелова, Демидова, Дробышева и я. Но на Бронной этого не случилось. А на Таганке, поскольку в театре сложилась своя конъюнктура, Эфрос занял в спектакле Демидову, Славину, меня и на центральную роль пригласил Настю Вертинскую. (Был, конечно, и второй состав.)

В новую сцену Таганки интимная пьеса Уильямса вписывалась непросто — гигантское пространство заполнить чем-либо, кроме фуфаяк, телогреек, очень трудно — там, бывало, шестьдесят человек топали сапогами и носили знамена величиной со стену.

Второй раз в жизни я заметила у Анатолия Васильевича какие-то колебания, сомнения. Не в размерах сцены, конечно, главная причина — он был опять занят поисками нового реализма. Было довольно сложно. Возникла ситуация неопределенности, он все примерялся к декорациям, искал, как их

расположить, и долго не мог прийти к какому-то определенному варианту.

На одной из таких репетиций он подошел ко мне и тихо сказал: «Оля, берите любую роль, только выйдите на сцену и сделайте что-нибудь». Я поняла это как приказ. Почувствовала какую-то зыбкость в его настроении.

Конечно, я не взяла «любую роль». Взяла то, что мне было положено, вышла на сцену, начала что-то проговаривать.

И вдруг Анатолий Васильевич, что-то нащупав, обрел почву под ногами, начал быстро-быстро разводить, набрасывать мизансцены на этом огромном пространстве, маленькую декорацию раздвинул по углам большой сцены и начал выстраивать спектакль.

Но того содружества актрис, о котором Анатолий Васильевич мечтал, на сцене не получилось. Как же так случается, что никто друг с другом не может общаться? Мы с Настей Вертинской продолжали общаться, а все остальное было... за гранью. Кроме кошки, пробежавшей между Демидовой и мной, в этом спектакле существовала еще странная конфликтность между Славиной и Вертинской.

Вертинская в конце спектакля, во время своего последнего монолога, оставалась в луче света одна. И именно в этот момент другая актриса почему-то пыталась обязательно влезть в этот луч и перехватить внимание зрителя каким-нибудь смешным или просто нелепым действием. Например, вдруг заталкивала нашинкованную капусту себе куда-то за ворот.

Хотелось уйти со сцены. Я, хоть и в темноте была, думала, что зритель видит, как у меня на руках поднимаются волосы от ужаса: как же не понимать, кто сейчас в центре внимания? Финальный

драматический монолог героини. Все внимание на Насте, — значит, стойте спокойно. Сейчас ее место и время. Нет, надо не дать Насте играть... От стыда хотелось уйти со сцены.

Спектакль этот играть было чрезвычайно неприятно. Даже на сдаче (тогда еще спектакли принимали чиновники от культуры) кто-то из обсуждающих сказал, что одна играет для себя, другая на публику, а Яковлева пытается играть для партнеров.

Недружественность доходила до абсурда. Потом, уже на зрителях, произошел эпизод, который меня просто поразил.

В спектаклях Эфроса мы привыкли кланяться не по одному, а шеренгой — актеры берутся за руки и идут на авансцену все вместе. Главных исполнителей на поклонах не было: каждый занимал свое место и выполнял свою функцию.

Мы, как обычно, взялись за руки — но потом вдруг Алла Демидова свою руку вырвала, прямо при зрителе. Как бы отделяясь — мы, мол, совершенно разные персонажи и разные актрисы. Поскольку исполнительницы все в спектакле были достаточно известные, мне это показалось, по меньшей мере, странным. И смешным. Но человек перестал владеть собой.

Один хороший критик написал где-то: «Ни разу Демидова не позволила себе поссориться с Яковлевой». Но то, что на поклонах одна актриса не подает руки другой, видит весь зал! Это отдавало провинциализмом.

Иногда мы не понимаем — она, я, любой из актеров, — не понимаем, как подчас отвратительно выглядим на сцене.

Потом спектакль «Прекрасное воскресенье» во-

обще прекратил свое существование. Уже позже я узнала от Анатолия Васильевича, что однажды на заднем плане сцены, где по ходу действия Вертинская сталкивалась с другой актрисой, и та в очень бранных выражениях позволила себе сказать Насте: давай, мол, вообще уходи из нашего театра! Настя, видимо, рассказала об этом Анатолию Васильевичу, и... Анатолий Васильевич снял спектакль с репертуара. Он всегда ратовал за то, чтобы этические заповеди в театре соблюдались всеми и каждым. И со мной были у него иногда длительные разговоры на эту тему, чтобы я не допускала лишнего. Актерство, конечно, дело нервное, случалось такое, видимо, в каждой актерской биографии. Но все же должны быть пределы...

Одним словом, спектакль больше не шел.

Были и какие-то более мерзкие проявления в труппе. Целая цепь событий вспоминается мне — это несправедливости по отношению к Анатолию Васильевичу. Но это моя «цепь». У них, наверно, — своя цепь обид. Понимаю ли я свою и чужую субъективность? Понимаю. Но все равно считаю, что Анатолий Васильевич был убит невежеством и жлобством внутри и вокруг театра. Атмосфера сплетен, судов и пересудов не имела никакого отношения к творчеству. (Я готова повторять это бесконечно.)

Вероятно, примешивалась сюда еще и гордость Таганки за свое прошлое. Сознание, что они чего-то там сделали и им есть чем гордиться, есть за что бороться на баррикадах.

Господи, как все это нелепо, смешно. Что такое прошлая жизнь в театре? Ее нет! Ее не бывает. В театре бывает только настоящая жизнь — то, что ты

делаешь сейчас. А прошлых успехов в театре быть не может. Это ведь не кинематограф, который может что-то запечатлеть...

Потом был спектакль по повести Б. Можая, постоянного автора Таганки, — «Полтора квадратных метра». Я там не участвовала. Анатолий Васильевич делал этот спектакль в таганковской эстетике. Которую, на мой взгляд, не трудно было постичь. А меня беспокоила мысль: он забросил *свой* Театр и, как мне показалось, пытается — неизвестно, зачем, — сблизиться с *их* методом...

Репетиции мольеровского «Мизантропа» шли тяжело. Анатолия Васильевича все уже раздражало. Недружественная атмосфера сгущалась, она складывалась даже в спектакле «Вишневый сад», кто-то с кем-то отказывался играть, Демидова с Дьяченко или с другим партнером... В служебном автобусе у нее спрашивали, можно ли сесть рядом, она, подвигая к себе шубу, отвечала: «Нет, нельзя!» Шли какие-то «разборки»...

Позже, уже после смерти Анатолия Васильевича, Михаил Александрович Донской рассказал мне, как именно в эти дни, однажды зайдя в кабинет к Эфросу, он увидел, что Анатолий Васильевич сидит, отвернувшись к стене. Донской спросил: «Что с вами?» Анатолий Васильевич ответил: «Со мной произошло нечто ужасное — я, кажется, разлюбил театр». Поверить в то, что Эфрос разлюбил театр, было невозможно.

Я понимала его состояние и пыталась вытащить из него какое-то признание — иногда человеку надо высказаться, чтобы на душе стало легче. Но сколь-

ко я ни допытывалась, как он себя чувствует в этой атмосфере, Эфрос не сознавался, что ему плохо. Отмахивался и говорил: «Все нормально. Все нормально».

Произошло то, что я предполагала: они не могли соединиться никаким образом. Таганковская «артель» — не могла понять чеховскую суть Эфроса. Это несовместимо. Он, как Феллини, хотел объединить в одном хороводе всех, чтобы заставить людей работать, — и в этом надеялся найти выход. Начиная репетиции «На дне», он говорил: «Все мы — на дне, и вот эта идея, ее осознание, может поднять нас». Но в затуманенные головы трудно пробиться.

Когда вышел «Мизантроп», мало кто понял и принял новое в режиссуре Эфроса. А для него это было принципиально. К тому времени Анатолий Васильевич окончательно пришел к выводу, что от машинерии надо освобождаться, технические приспособления его тяготили. Театр для него упрощался до формулы: если актеры верно взаимодействуют, то ничего вокруг и не надо. И режиссура должна заключаться в том, чтобы глубоко разобрать — что происходит между действующими лицами, точно вычертить психологическую кардиограмму. А что вокруг — не так важно.

В спектакле не было никаких особенных декораций: на сцене строгая выгородка и три кресла. И джазовая музыка. Вот из чего состоял спектакль. Когда кто-то выражал недовольство, Анатолий Васильевич говорил: «Трюки — чтобы что-то двигалось, перемещалось — сделать несложно. Мне стыдно этим заниматься. Я уже не в том возрасте. Смысл не в какой-то оригинальной машинерии, движущейся по сцене. Не в трюках, замещающих содер-

жание, чтобы повеселить публику, — смысл в том, что происходит на сцене между двумя персонажами. Трюки есть трюки. Они допустимы, только когда помогают актеру, создают у него верное самочувствие».

Актер, который играл Слугу в «Мизантропе», придумывал для себя какие-то кульбиты, кувыркался на мате во время антракта. Меня это коробило, но Анатолий Васильевич говорил: «Ничего, ничего. Он получает удовольствие. Это его придумка, пусть себе прыгает в антракте, как хочет». То есть если это улучшает настроение артисту и тот приходит на сцену в приподнятом настроении из-за таких придумок, — Бог с ним, пусть будет так. Но сам он в «Мизантропе» специально ничего не делал.

«Мизантроп» оказался его последним спектаклем. Новые пьесы — «Гедда Габлер» Ибсена и «Любители общества кактусов» Дворецкого — были распределены и репетировались, но... выпустить их он не успел.

Актеры проявляли амбиции — старались самоутвердиться и хотели быть «оцененными по достоинству». Бортник отказался от роли Старика в пьесе Дворецкого. Он заявил, что эта литература недостаточно хороша. Не знаю, уж с какой такой литературой он сталкивался прежде... Почти в каждом актере живет страх: успех или неуспех ожидает его в будущей роли. Может, Бортник боялся, что его успех будет меньше, чем был у него в Сатине. Так же, как и Золотухин в «Мизантропе» боялся неуспеха в центральной роли — потому, должно быть, и отсутствовал неделями на репетициях и, бывало, являлся не в форме.

Они не приходили на репетиции, сказавшись больными, а на самом деле это были дела запой-

ные. Репетиции останавливались или шли по другим направлениям. Когда они приходили после своих недельных, двухнедельных запоев, угрызений совести обычно не наблюдалось. Иногда, правда, наступал момент раскаяния — распахивали рубашки, обнажая кресты на своей груди. И продолжали — каяться и грешить, грешить и каяться. Видимо, такой стиль... Хороша вера. Можно часто грешить, если часто каяться. Очень удобная вера.

Каждому воздастся по вере его...

Таганку пригласили на гастроли в Париж и Милан. По этому поводу в театре началось легкое возбуждение. До гастролей оставалось 4 месяца.

В ноябре Эфрос уехал в Париж смотреть площадки. Там он увидел два спектакля: Планшона — «Скупой» по Мольеру, и Стрелера — «Трехгрошовая опера» Брехта. Стрелер руководил в то время Театром наций в Париже. Но Анатолий Васильевич с ним не встретился.

Вернулся он в мрачном настроении. Рассказал, что у Планшона спектакль слишком академичный и сухой, а спектакль Стрелера наполнен машинерией — бегающие декорации, лифты, какие-то светящиеся табло с текстами...

Но мрачность его трудно было объяснить тем, что ему просто не понравились оба спектакля. Видимо, случилось что-то более важное. Я думала: «Не могут его настолько огорчить спектакли других режиссеров».

Может быть, ему там попала на глаза та статья в парижской газете о нем и о Таганке? Этого я не знаю. И не узнаю уже никогда...

Сегодня впервые за последнее время у Анатолия Васильевича вдруг появилось хорошее настроение. Я подумала, что, наверное, его отцу в больнице стало лучше. Нет, как выяснилось, состояние больного даже хуже. В чем же дело? Актеры репетируют вяло, скучно, неинтересно — налет омертвелости. Тем не менее Анатолий Васильевич все одобряет — сомнений никаких, шутит.

Оказывается, настроение подняли французы — приехала небольшая делегация отбирать спектакли для фестиваля, накануне они смотрели «Вишневый сад». И несмотря на то, что, как актеры считают, спектакль прошел вяло, французам, видимо, он понравился, и они говорили по этому поводу комплименты, кои и привели Анатолия Васильевича в хорошее настроение.

На разборе репетиции Анатолий Васильевич говорил о театре, куда надо двигаться сейчас, о том, что надо подниматься до поэзии, что в театре преобладает уличность, не хватает хорошей декламации, нет эстетики, философии, красоты... Вспомнил «Гарольд и Мод» в исполнении Мадлены Рено, спектакль Ж.-Л. Барро, который его взволновал, и так красочно рассказал о духовности спектакля, что я даже заплакала. А дальше говорил, что агитирует теперь за другой театр — далекий от повседневности, вспомнил о книге Стрелера (которую подарили французы), о том, какая у него (Стрелера) эстетика — красивая пластика, художественность поз и красота костюмов.

И вот — эскизы костюмов девочки-художни-

цы для спектакля «Мизантроп»: из прорезиненной синтетической прозрачной ткани, в которой ходит вся молодежная улица. Я поразила отсутствию культуры и вкуса в эскизах. Откуда такое невежество и при этом апломб?! Конечно, смелость у молодых должна быть, но вместе со знанием того, что было до них. Дискутировать с художницей было бессмысленно, так как приехавших с «Мизантропом» французов она не видела, «Тартюфа» во МХАТе — тоже и, судя по эскизам, пьесу прочла невнимательно: персонажу, о котором говорят, что «прелести ее обычно напоказ», она нарисовала глухой мужской сюртук — вот тебе и кумушка, ищущая себе мужа!

В кулуарах слышу рассказ — как принимали в антракте тех самых французов, которым понравился «Вишневый сад»: «Вошла уборщица и брякнула на стол чудовищный чай в стаканах и каменные баранки. Даже я не стал их грызть, а они грызли — и ничего».

Мне стало стыдно за нас, за них, за все. Неужели не приходит в голову, что французы все видят, что они привыкли и к другой еде, и к другому обслуживанию, — просто они умеют делать вид, что все нормально, чтобы не обидеть хозяев. А хозяйева?! Не знали заранее, что приедут французы? У нас нет хорошего чая или кофе? Просто-напросто — равно-ду-ши-е! Нас всегда очень хорошо принимают, когда мы в гостях. И мы, наверное, внутренне возмутились бы, если бы нам бросили каменные баранки. Но это нам — а то им! Разница велика! И мы весело смеемся над французами!! Радеющие за культуру!

Академику Лихачеву из зала прислали записку: «Чувствуете ли вы себя стариком?» Он прочел вслух и без пауз, легко ответил: «Чувствую обязательно. Когда мне об этом напоминают». Внутренний аристократизм...

Но в театре, как и в жизни, рядом с трагическим часто идет смешное. Все своим чередом.

Когда Таганка отправлялась в Югославию на БИТЕФ, Нонна Михайловна Скегина попросила отвезти в Скопле партию балетных тапочек. Там не было фабрики, а балеринам нужны тапочки. «В Скопле, — говорит, — эти тапочки очень нужны, купите их здесь в театральном магазине, а там за них вам отдадут деньги».

И один молодой актер, Володя Щеблыкин (он играл Алешу в «На дне») купил тапочки. В Скопле мы стали по данному нам адресу разыскивать хореографа, чтобы передать ей Ноннины и Вовочкины тапочки. Уже второй день гастролей, Вовочка без конца звонит, а хореографа все нет.

И вот он приходит и говорит: «Ну, Ольга Михайловна, готовьтесь! Тапочки или придется везти в Москву, или снашивать нам самим здесь, в Скопле. Потому что женщины этой – хореографа – как не было, так и нет!» Я недоумеваю, а он говорит: «Не расстраивайтесь. Надеваем тапочки, я размер побольше, вы поменьше... Теперь на пуанты и вперед — па-де-де по гостинице!»

Поскольку я всегда за любую потеху, настроение хорошее, гастрольное, то надела тапочки. Вовочка

говорит: «Беру вас на поддержку!» — и на руках у него я ногами открываю дверь из номера. Из-под двери — врассыпную актеры Таганки, им, видно, очень хотелось знать, что за веселье происходит в номере. И под их бурное ликование по поводу балетных тапочек и па-де-де он пронес меня по всему коридору гостиницы на руках, на поддержке. Закончив нашу фигуру в холле, мы таким же образом и удалились, на глазах у изумленных коллег.

Влетели в номер и долго хохотали.

«Сейчас я покажу вам еще один фокус! — говорит Вовочка. — Мы с вами пойдем воровать райские яблочки!» — «Ну пойдем так пойдем».

Мы жили в Скопле в полугорном районе. Деревянные веранды гостиницы, с резными перилами, выходили в яблоневый сад, в саду — райские яблочки и стог скошенного сена. И в саду стоял коттедж, в котором жил Эфрос. Он тогда болел, простудился.

Перелезли через перила, спустились в сад. Вовочка подошел к стогу сена: «Тут мы засядем! И будем наблюдать». — «Что наблюдать, Володя?» — «Сейчас мы будем наблюдать, как актеры Таганки ходят на прием к Эфросу, как они бегают лизоблюдствовать по очереди». И тут как раз кто-то уже пошел. Пришлось действительно в стоге укрыться. Первый еще не вышел — двигается вторая. Потом еще один появился — но не заходит. Володя говорит: «Видите, не решается зайти, там слышны голоса, а он хочет один зайти».

И так мы наблюдали за актерами, которые решили почтить вниманием больного режиссера.

Попозже мы, конечно, и сами зашли в коттедж, с тем, чтобы сказать: «Анатолий Васильевич, у вас тут бар представительский, а нам выпить-то нече-

го в номерах! Не выдадите ли из бара?» Что он с радостью и сделал.

На этом коммерция с тапочками и закончилась. Так что иногда и веселились, бывало...

С «коммерцией» случались и раньше смешные истории. Еще на Малой Бронной, когда театр стал выезжать за границу, артисты пытались заниматься «малой коммерцией». И однажды, перед гастролями в Болгарию моя подруга Вера говорит мне: «Все туда телевизоры везут!» Я говорю: «Не может быть, Вера! Такого быть не может!» — «Посмотришь на таможене». Игорь, слушая эти разговоры, смеялся. Он никогда в жизни этим не занимался. «Чего это вы там обсуждаете? Хотите, я вам утюгов куплю!» С утюгами, конечно, у нас не сложилось, мы были очень хрупкие женщины.

Когда мы пришли на таможеню, то увидели: почти у каждого актера по телевизору в руке! Самый «большой коммерсант» Волков проскочил, а Дуров слишком ерничал перед таможенником, перестарался, очевидно, — его и задержали: «Это что у вас?» — «Телевизор!» — «Зачем, простите?» Он говорит: «Там, в Болгарии, буду смотреть!» — «Хорошо, заполняйте декларацию — назад привезете!» Его номер был рядом с моим в Болгарии, и все, когда ко мне заходили, спрашивали: «Ну как, смотрит?» Выходили на балкон, заглядывали в окно к Дурову и радостно сообщали: «Смотрит!»

Смешно: телевизоры — из России в Болгарию. Видно, там их было еще меньше, чем в России. А вот из ФРГ аппаратуру везли. Я помню, однажды даже дала задание нашему гебисту (он был к театру приставлен — «от Министерства культуры»): «Вот вам, говорю, деньги, купите мне магнитофон, пото-

му что мне некогда!» И купил-таки. Долго выбирал — до сих пор мне служит.

И еще был смешной случай, когда я проявила непочтение к начальству. После спектакля в Мюнхен-стере состоялся большой банкет. Сначала была официальная часть, а потом всех пригласили в зал, где стояли накрытые столики. Меня посадили напротив незнакомого мужчины. Но не успела я сесть, как актеров, которые в этот вечер играли, вызвали опять в зал — на пресс-конференцию. Я «своему» визави говорю: «Значит так, я сейчас уйду, но я очень голодна. Вы постерегите мою тарелку, а то я этих официантов знаю — унесут, а потом ищи их, а я есть очень хочу, так что постерегите!» Рядом захохотали... Когда я вернулась, незнакомца не было, но моя тарелка стояла целехонька, накрытая другой тарелкой, чтоб не остыло. И кто-то мне сказал: «Знаешь, кому ты задание дала?» Я говорю: «Не знаю. Кому?» — «Заместителю министра культуры, Георгию Иванову!» Да, очень весело: «Поберегите мою тарелку, а то я их знаю...». Звали его сокращенно ГАИ.

А вот с «коммерцией» никак не складывалось. Когда закончились гастроли в ФРГ, на фестивале, у меня остался единственный свободный день. И ничего не оставалось, как на все деньги закупить свечи и подсвечники. Вес солидный, до гостиницы не близко — очень устала. Плелась еле-еле и кричала по дороге: «Немцы! У вас где тут такси-то? Немцы! Мне нужно доехать на чем-нибудь!» Орала на весь город.

Навстречу мне идет гримерша и хохочет: «Ольга Михайловна, что случилось?» Я говорю: «Надо бы до гостиницы доехать, уж очень много свечей

ташу». Тут она и вовсе чуть не повалилась от смеха: «Кажется, вы очень пополнили семейный бюджет».

На гастролях в Белграде был еще случай, можно сказать, трагикомический.

Однажды Анатолий Васильевич сказал мне, что едет на телевидение, в рамках БИТЕФа была передача «Дневник фестиваля». Поскольку спектакль «На дне» уже прошел, а «Вишневым садом» фестиваль завершился, то с Эфросом на телевидение пригласили Демидову.

Хорошо, говорю, едете так едете. Но еще раньше ко мне подходил один из организаторов фестиваля и сказал: «Вы приглашены на телевидение, и за вами придет машина».

Это было в театре, где проходил фестиваль. Я быстро причесалась (накрутили, как болонку!), одежда была случайно, платье, пальто... Но для телевидения годилось. И вот Эфрос с Демидовой садятся в машину, и он с удивлением видит, что я тоже сажусь в машину — в другую — и куда-то уезжаю. Я помахала ручкой...

Помощник директрисы фестиваля доставил меня на телевидение, причем мы приехали раньше. Всех поместили в одну гримерную, и когда они зашли, я там уже сидела! Эфрос говорит: «А вы что здесь делаете?» Я говорю: «Наверно, то же, что и вы. Меня пригласили раньше, чем я узнала, что вы поедете на телевидение». Эфрос хмыкнул... Я попала в кадр первой, критик-комментатор задавал вопросы (полувопросы, полукомплименты) по поводу «На дне» и по поводу Насти, я что-то отвечала (как Эфрос потом сказал: «что-то там чирикала»). Мой опус быстро закончился, — и я вышла из кадра. А дальше в кадр вошли Эфрос, Демидова и местная

актриса, которая играла в местном театре Раневскую, — она их интервьюировала.

Она начала, примерно, так: «Анатолий Васильевич, а вам не стыдно, что ваша Раневская совершенно не эмоциональная натура? И даже в тех местах, когда ей как бы положено проявляться эмоционально, она абсолютно холодна и расчетлива. Ведь это не такой характер». Вопрос был задан с ходу, в упор и не очень корректно, кто-то из югославов зашипел: «Какая бестактность, как это мы допустили такую оплошность». Но Демидова в это время сидела, подперев рукой голову, и лицо ее оставалось абсолютно спокойным. Я очень позавидовала — это же надо иметь такое самообладание, чтобы так выдержать почти хамство — даже ни одна ресница не дрогнула. Потом думаю: а я на ее месте? Уж не знаю, что бы со мной было... Ну, наверно, не заплакала бы, но на лице точно отразилась бы масса всего. Мне всегда трудно было сдерживать свои эмоции.

Начал отвечать Анатолий Васильевич — это такой рисунок, такая заданность, а постановка вопроса не очень корректная. Он всегда заступался за актеров — и тут тоже вступил в полемику. Еще что-то говорила Демидова, обсуждала эту проблему. Кончилось тем, что ведущая сказала Анатолию Васильевичу: «Вы лукавите, Анатолий Васильевич. Не она должна была эту роль играть! Я знаю, что вы это знаете, и вы знаете, что вы не правы!» Пришлось «Дневник фестиваля» переключать на другую тему, и все закончилось общим скандалом!

Анатолий Васильевич попросил меня никому об этом не рассказывать в театре. Я и не рассказывала. Ну, а теперь, за давностью лет... (Но, често говоря, разве это тайна, вещание шло на всю Югосла-

вию, тем более что и «Вишневый сад», и «На дне» получили награды!)

Да. И в те годы бывало весело...

Между прочим, когда мы в те годы были на гастролях, со спектаклями Эфроса, нас не просто хорошо принимали — мы встречались с театральной общественностью, и оказалось, что она много глубже и тоньше понимала всю ситуацию и, в общем, поддерживала Анатолия Васильевича. Как странно, что подчас люди не очень близкие и даже совсем далекие понимают больше, чем ближайшее окружение...

* * *

Позвонил Вам в минуту, когда упал духом.

Это еще не прошло, но очень жалею, что Вас расстроил. Просто некому было в этот момент позвонить. Вы должны понять. Если завтра уезжаете — счастливой дороги. Здоровья!

Если бы оно у меня было, с удовольствием отдал бы его Вам. А так просто обнимаю. До свиданья!

Эфрос

* * *

После перехода Эфроса на Таганку интрига вокруг него гуляла по театральным просторам, за ним следили: как-то он выкрутится из ситуации, сложившейся на Таганке? — и никто не прилагал усилий остановить процесс. Но помимо этого варилась мелкая интрига и внутри самого театра.

Структура театров того времени имела свои особенности. Те же чиновники далеко не все могли сделать. Даже учитывая все за и против на «ве-

сах коллективных писем», они могли или сохранить статус-кво, или оставить решения на волю самого коллектива. И тогда самые горластые, самые подлые, те, которые поднаторели в писании писем и хождении по кабинетам, — те, в общем, и побеждают. По той поговорке: кто первый прибежит и наступит, тот и прав. Конечно, те же чиновники искусно направляли «стихию» в нужном им направлении.

Интрига на Таганке, кроме всего прочего, замешана была на мелочных самолюбиях. Дело в том, что на роли, предназначенные мне, претендовали еще две актрисы в театре.

Об одной претензии я знала. Актриса N подошла ко мне и сказала, что хотела бы сыграть роль семидесятилетней старухи (на нее была назначена я) в пьесе Дворецкого. Я ответила, что с этим — не ко мне, а к режиссеру. (Опять — та же позиция: мы против, но роли нам дайте.)

Позже, через несколько лет после смерти Эфроса, я узнала, что Демидова хотела сыграть Гедду Габлер — она сама написала, что просила у него эту роль, но тот ей не дал и якобы сказал: эту роль «просит Оля».

Кстати говоря, Оля не просила — это не в моем характере. У меня, слава Богу, есть свидетели и в театре: я отказывалась от этой роли. Считаю, что не имею права в возрасте сорока пяти лет играть Гедду Габлер. Молодых и красивых играть мне уже поздно, думала я. Не желала лишних проблем на сцене: молодая роль требовала других усилий и других забот, может быть, даже совершенно не связанных с содержанием роли.

Я долго и упорно отказывалась. Анатолий Васи-

льевич убеждал меня, что дело там не в возрасте, а в другом, в самой идее, что суть там другая и возраст не важен. Ну важен не важен, говорила я, а все же это налагает на актрису дополнительную ответственность, добавляет сложности, с которыми ей придется справляться в той же гримерной, — она одна видит себя в зеркале перед тем, как выйти на сцену. А потом ее увидят еще многие-многие зрители. «Анатолий Васильевич, все равно я буду думать о своем возрасте, буду занята только этим, — говорила я. — Мне это очень сложно и трудно, и я бы не хотела больше играть молодых».

И вот, понимая, что две актрисы были недовольны тем, что им не достались роли, которые они хотели бы сыграть (одни не хотели играть, а другие всё хотели играть), могу себе представить простенькую интригу. Они не скрывали и сами докладывали Эфросу, что перезваниваются с Любимовым, рассказывали, о чем они с ним переговаривались или переписывались. И кто-нибудь из них наверняка в разговоре с Любимовым мог сказать: «Ну вы там объявите, что вы приезжаете, а мы тут этого придавим». Что, вероятно, и произошло.

Когда-то мне было любопытно: как наши правители разговаривают друг с другом, когда их не слышит публика? И однажды микрофон в высоком президиуме, видимо, забыли отключить, и все телезрители могли слышать фразочку по поводу выступающего оратора: «Ну ты давай, дави его! Да глуши ты его!» — И точно так, я уверена, и они могли договариваться о чем-нибудь своем. Абсолютно убеждена — все интриги плетутся на очень низменном уровне и обговариваются на бандитском жаргоне. Ничто меня с этой точки зрения не сдвинет. Страна быших зеков

и следователей ГПУ. Одни сидели, другие сажали, третьи охраняли. А четвертые ждали посадки. Лагерная генетика — и жаргон оттуда же. А сейчас еще пуще. Ну если руководитель РАО ЕЭС г. Чубайс на ТВ говорит: «Бабки на стол, и будет свет»!?

Зимой 1986 года пошли слухи, будто бы Любимов заявил о своем возвращении в Союз. Он ставил тогда что-то в Вашингтоне. Мне прислали вырезку из газеты, где говорилось о том, что он собирается возвращаться. На следующий день после премьеры он публично отказался, — но слух был пущен и дошел до Москвы, до театра. Впрочем, скорее всего, слух и инициирован был самим театром. Вполне допускаю, что это было сделано по договоренности с актерами. Или, скажем так, с актрисами...

Еще в октябре в театре начали писать письма наверх, чтобы Любимову разрешили вернуться в Страну Советов. Однажды я увидела, что актеры стоят вокруг рояля на сцене и что-то там подписывают. Я спросила, в чем дело. Кто-то мне ответил: хотят вернуть Любимова.

Актеры просили начальство: мы, мол, ученики Любимова, просим вернуть нам нашего учителя из-за границы. Вот стиль: вернуть нам нашего учителя! Ну вы же чуть ли не каждую неделю разговариваете с вашим учителем. Ну так и договаривайтесь с ним. Но они опять апеллируют к власти: «верните нам». В то время, как он делает заявление, что вернется, и тут же отказывается от него.

В общем, интрига крутилась. Чтобы жизнь в Москве не казалась медом...

Когда я заговорила об этом с Анатолием Васильевичем, он сказал: «Они ко мне подходили. Чтобы и я подписал это письмо. Я сначала думал, может,

мне написать отдельно, поскольку я не ученик Любимова. Но потом нашел форму, в которой можно присоединиться к этому письму».

А подходили к нему те же люди, которые еще до нашего прихода в театр, во главе с секретарем партбюро, исключали Любимова из партии! (И наверное, с их точки зрения, в этом тоже был повинен Эфрос!)

Уже после его смерти я видела черновик приписки к общему письму (кто-то назвал его «письмом 137»): «Я присоединяюсь к мнению» — зачеркнуто. «Я прошу» — зачеркнуто. «Я буду рад, если представится возможность вернуть Любимова» — зачеркнуто...

В итоге сложилась такая фраза: «Присоединяюсь к просьбе учеников Ю. Любимова помочь ему вернуться, если он сам того желает. А. Эфрос».

Очевидно, ему очень трудно далась эта фраза — на фоне того, что происходило за границей. И слова «если он сам того желает» были очередным провидением Эфроса.

А за границей происходило вот что. В США с 1981 года жил (и живет, надеюсь) Александр Гершкович, литературный и театральный критик, человек авторитетный и как историк культуры, надо думать, объективный. (Автор книги «Театр Ю. Любимова».) Вскоре после смерти Эфроса он опубликовал статью «Любимов и Эфрос» в нью-йоркском «Новом журнале» (впоследствии опубликована в одном из московских периодических изданий). Не буду фантазировать на заявленную тему, а позволю себе процитировать Гершковича:

«А что же с Любимовым? Положение его за границей после “Письма 137” оказалось не менее щекотливым и драматическим, чем у Эфроса, а может

быть, даже хуже. Письмо пришло к нему в середине ноября, когда знаменитый режиссер-изгнанник с головой ушел в работу над “Преступлением и наказанием” в Вашингтоне. ...я видел, с каким... нескрываемым торжеством говорил он о своих “таганковцах”... мне показалось, он задумался о том, чтобы снова повернуть свою судьбу. Но как однажды метко заметил Е. Евтушенко по поводу идеи таганковского спектакля “Галилей”: “Он знал, что вернется земля, но у него была... семья”.

— Ну, а как, Юрий Петрович, будет дальше? — спросил я у Любимова.

— Еще не знаю, — отвечал задумчиво режиссер. — Все сейчас гораздо сложнее, чем кажется. ...У меня есть контракты за границей на работу до 1991 года. Кто будет платить неустойку? А главное, ведь у меня есть семья... Все, увы, слишком запуталось в этом мире... Я ответил своим актерам письмом: мол, дорогие мои, спасибо за приглашение, но сами понимаете, что значит вернуться на пепелище, пусть родное... Все начинать сначала? А выдюжим ли? Ведь и я уже не молод, и вы не те, давайте, мол, все обдумаем как следует, подождем... Может быть, я и поехал бы туда, но с условием, что буду работать и там, и за границей...»

Судя по этому рассказу, вовсе и не спешил, оказывается, Любимов возвращаться «на пепелище, пусть родное».

Дальше — еще интересней: «События развивались, — как пишет Гершкович, — с катастрофической быстротой. Актеры Таганки на собственный страх и риск установили телефонную связь из Москвы с квартирой Любимова в Вашингтоне. Разговаривали часами, оплачивая счета из своего скромно-

го актерского кармана. Актриса Татьяна Жукова, на московской квартире которой собирались “любимовцы”, сумела в конце концов убедить Любимова поддержать инициативу коллектива театра и самому сделать встречный шаг, написав М. Горбачеву. Через сотрудника советского посольства А. Потемкина Любимов отправил 22 декабря следующую телеграмму: “Уважаемый Михаил Сергеевич! Благодарю Вас за любезность и внимание к просьбе моих учеников, артистов, друзей, поклонников театра о моем возвращении на родину в мой родной дом — Театр на Таганке. Я был бы рад, если это послужит началом разговора с эмиграцией. (Эта фраза удивительна — Любимов неоднократно подчеркивал прежде, что не считает себя ни эмигрантом, ни “невозвращенцем”. — А.Г.)... С уважением, Юрий Любимов. Вашингтон...».

На основе этой телеграммы, составленной скорее дипломатом, чем артистом, в западной прессе появились сообщения, что Любимов собирается вернуться на родину.

...11 января 1987 года, после успешной премьеры «Преступления и наказания», Любимов с семьей выехал из Вашингтона в Бостон... По дороге... задержался на несколько часов в Филадельфии, где имел встречу с местными советскими эмигрантами... Отвечая на вопрос, который неизменно сопровождал его творческие встречи с подобной аудиторией: «Собираетесь ли вы вернуться в Советский Союз?», Любимов ответил: «Не знаю... А вы?» В зале раздался смех, кто-то крикнул: «Посмотрим, как вы!»

Анатолий Васильевич умер через полтора дня. Любимов же не приезжал еще очень и очень долго. Тем не менее — условия ставил, и совершенно

недвусмысленные. В «Новом русском слове» на другой день после смерти Эфроса писали: «Насколько можно было понять из интервью, которое взял у Любимова корреспондент «НР Слова» Владимир Козловский («Юрий Любимов о возвращении в Советский Союз», «НР Слово» от 28 декабря 1986 г.), одним из условий, поставленных им для возвращения на Таганку, было удаление отсюда Эфроса: «Я хочу работать на старой сцене, но я не желаю видеться с господином Эфросом и вступать с ним в какие-либо контакты. — Любимов».

Он объяснил свою позицию следующим образом: «Его привело Министерство культуры и навязало театру. Поэтому его поведение бестактно и непорядочно». В последующих выступлениях Любимов отрицал намерение вернуться в СССР.

Прошло два года (я уже была в Париже), прежде чем он соизволил приехать. И складывается впечатление, что целью возни, затеянной в театре вокруг «возвращения учителя» и публично поддержанной самим учителем, было не столько само его возвращение, сколько вытеснение из театра — любой ценой — режиссера Эфроса. Дальнейшее только укрепляет это впечатление.

На пресс-конференции в Париже 10 марта, после гастролей Таганки (цитирую все того же А. Гершковича), «мнения ведущих актеров труппы о возвращении Любимова в театр разделились. ...Валерий Золотухин ...заявил, что не уверен, что сейчас все актеры хотят возвращения Любимова. “Лично я чувствую, — заявил он, — что Любимов вел себя не совсем честно и правильно в отношении театра”»...

Конец всей этой трагической истории с возвра-

щением опального режиссера на родину положил... сам Любимов: 18 марта в парижской газете «Монд» появилось «Заявление для прессы» 10 видных деятелей русской эмиграции с требованием начать «перестройку» советской системы с отказа от «господствующей идеологии». Под ним стояла и подпись Любимова. «Тогда и только тогда, — говорилось в этом «Заявлении», — сможет у нас возникнуть честный диалог с властями, а не сомнительные переговоры с черного хода».

То есть Любимов собственноручно подписался под недвусмысленной оценкой своей телеграммы Горбачеву!

Четкое резюме сделал из всего произошедшего главный редактор «Московских новостей» Егор Яковлев (согласно статье Гершковича): «Ему предоставили возможность вернуться, он этой возможностью не воспользовался».

Гершкович связывает начало кампании по «возвращению опального режиссера» с визитом в Театр на Таганке М.С. Горбачева. Не знаю, так это или не так. Он также пишет в статье о том, что после письма наверх «положение А. Эфроса в театре стало более чем двусмысленным, а проще сказать — невыносимым». В связи с чем в «Пояснениях» к статье В. Оренов замечает: «То, что отношения с труппой после посещения Горбачева стали невыносимыми, — миф».

Но здесь мне не нужны ни свидетельства американского культуролога, ни комментарии московского редактора — я была внутри театра.

И помню, как после письма наверх и после сообщений в западной печати о «возвращении» Лю-

бимова в театре, старались раскрутить его предполагаемый «приезд» до небывалых масштабов: он уже едет, вот-вот, и пора освобождать ему дорогу. И продолжали подсовывать Эфросу какие-то письма. И еще всякие глупости делали, которые на трезвую голову просто не придут на ум — чуть ли не прокалывали ему шины.

Да, действительно. Прокалывали колеса — каждый день. Дверь его квартиры припирали лестницей, обкалывали иголками — «заговоренными», надо полагать, — в каком-то «колдовском» узоре. Дабы призвать смерть на человека, живущего за этой дверью. Черная магия. Темень-то какая. Темень!

Бесконечные анонимки с угрозами, проклятиями, оскорблениями, появлялись в его рабочем кабинете или за ветровым стеклом машины

Анатолий Васильевич мне ни о чем не рассказывал. Я только слышала, как, отдавая каждый день деньги заместителю директора, он говорил: «Колесо почините», — и удивлялась: зачем он с ними связывается, пользуется их услугами? Но сути я не знала... А может, это проделывал кто-нибудь один?!

Ни о проколотых шинах он не рассказывал, ни о разрезанной дубленке. Что-то рассказал мне однажды его помощник. Когда я заговорила об этом с Анатолием Васильевичем, он сразу спросил: «Откуда Вы узнали?» Я сказала. Анатолий Васильевич несколько раз в сердцах стукнул ладонью по столу, приговаривая: «Баба, баба, баба!!!»

Он вел себя мужественно и продолжал верить в человеческую природу. Даже пытался оправдать их передо мной: «Оля, нужно их понять. Это их учитель». Но я говорила: «Нет, они волки, волки». Анатолий Васильевич смеялся: «Какая-то вы очень ру-

гачая. Если бы уехал не Любимов, а я, может, и вы вели бы себя так же».

Я тогда ответила: «Нет. Я бы себя так не вела. Если меня что-то не устраивает — ухожу я. Конечно, я очень мучилась бы и страдала, но не стала бы перегрызать другому горло».

* * *

...Поверьте, что я понимаю Вашу тоску. Она часто находит и на меня, хотя как будто ей и некогда было бы находить. Вчера увидел Иру Рудакову в комнатке, похожей на отдел кадров на Бронной, и стало грустно. Такое же чувство у меня бывает, когда я прихожу на старую свою квартиру, где теперь живет Димка с семьей. Вхожу в свою бывшую комнату и плакать хочется — вспоминается столько лет жизни. У Наташи, когда мы переехали когда-то с улицы Станиславского, где она родилась, — эта тоска по прошедшему длилась, по крайней мере, 15 лет. Она каждый день говорила про ту квартиру, ей она снилась. Но если бы нас заставили вновь переселиться на ул. Станиславского, в те узенькие, маленькие комнатки, она бы, вероятно, охнула и попросилась бы снова назад. Так же, мне кажется, и с М. Бронной. Когда-то для меня это был рай. Я приходил туда, чтобы поднять настроение, чтобы отдохнуть, чтобы чему-то порадоваться. Потом этот же театр стал для меня адом. Я не навидел лестницу, ведущую в сторону кабинета Когана. Мне было неприятно, что литчасть переведена на верхний этаж, я поссорился почти со всеми артистами и т.д. и т.п. Затем эти собра-

ния, когда стало ясно, что в этом театре вообще жить нельзя.

Теперь же иногда скучаешь по той тишине, по тому провинциализму, по той «безответственности». Но если бы нас снова вернули туда, мы бы и недели не выдержали. Вспомните одну только Антоненко, Платова, Хмельницкую и прочих. Я уж не говорю о Лакиреве и Дурове. ...Можете себе представить шипение в наш адрес, если бы мы попрежнему хотели делать все, что делали. Да никакого шипенья и не было бы, просто нам бы делать то, что мы делали, — никто не дал бы. Это было бы сплошное унижение. Это было бы вынужденное заключение, и деться было бы некуда. Даже и Грачев изменился к нам, хотя теперь улыбается. А Каневский? А Лямпе? Не будем анализировать, отчего так произошло, но так произошло. Назад, к сожалению, пути нет, с какой бы стороны ни посмотреть на дело. Однако мы не были выброшены, как несчастный Дунаев. Нас почетно перевели в театр, значение которого в нашем искусстве переоценить трудно.

Мы пришли сюда под градом упреков, насмешек, злых суждений. Нам пророчили провал, ждали с вожделием этого провала. Вот тогда была бы гибель. Нас бы с удовольствием оплевали, но этого, к счастью, не произошло.

Так что же впадать в отчаяние? Все равно ведь прошлое не вернуть. Трудно привыкнуть к новому? Да, конечно. Но что же делать?

Возможно, Вы скажете: так рассуждаете Вы, но не я. Но неужели у Вас не хватает разума рассуждать реально?

Вам неприятно сюда приходиться? А куда было бы

приятней? В Ермоловский, в Пушкина? Это — самообман. Вы приходите на «Директор театра», и Вас не воротит? Если не воротит, то потому, что Вы чувствуете себя «приходящей». А как Вы посмотрели бы на то же самое, если бы оставались там в штате?

Вы считаете, что лучше сидеть дома? Возможно, для Вас это выход. Возможно, Вы это выдержите. Я бы не смог. Да и как в расцвете сил — вдруг сидеть дома? Ведь это же заживо себя погрести.

Вы спросите: а зачем приходит, для какой работы?

Для всякой. Так живут все. Включая самых крупных актеров. Им не всегда приходится играть Гамлета.

Кончаю писать, потому что больше нет ни времени, ни слов.

[Эфрос]

В те времена начинался экономический эксперимент — перевод театров (сначала столичных) на свободное экономическое планирование и на полное самоуправление. На собраниях обсуждались экономические схемы. По-моему, их было три — в чем их разница, я не понимала. Мне было все равно — та система, эта система... Возможно, понимали те из актеров, кто был с экономическим образованием. Демидова, например, выступала очень умно, она даже дома как экономист по первому образованию что-то просчитала: выгоден или невыгоден театру этот эксперимент.

Группа сопротивлялась. На собраниях вставляли

озабоченные, надутые актеры и задавали вопросы: «А как же зарплата? А кто будет распределять?»

Перед этими собраниями руководство — директор Дупак, замдиректора Безродный, парторг Глаголин — договаривались, чтобы всем выступать единым фронтом: надо переходить театру на новую систему. Но поскольку люди эти были... не первой смелости, скажем так, то отдувался один Эфрос, которому этот экономический эксперимент не нужен был совершенно. И он пытался убедить актеров. А они сидели и молчали, набычившись. Потом начинали выступать. Смысл выступлений заключался в одном: кто будет определять размер оплаты их труда?

Анатолий Васильевич говорил актерам примерно так: «Ребята, у вас есть художественный совет, выбранный вами. И руководители театра. Они и будут, наверно, определять. Вы предъявляете претензии, заранее предполагая, что с вами не будет приличного человека. Я вас понимаю, но пока что с вами порядочный человек. Надеюсь, вы верите, что мне нет никакого смысла вас обманывать». — «А вот если непорядочный?» — «Но я не могу с утра до вечера давать вам гарантии и каждый день клясться, что никоим образом не намерен вас обижать. И что ж вы все такие надушенные? Уж коли вы считаетесь передовым театром, каким вы и являлись на протяжении нескольких десятков лет, то и оставайтесь им».

Но актеры хмурились и говорили: «Как же это — во власть одного человека отдать экономический эксперимент! Тогда нами будет руководить тот, кто управляет финансами. Начнутся увольнения». Он повторял: «Я вообще никогда не сокращал труппу. Что бы вы ни говорили, это не входит в мои пла-

ны, не собираюсь я никого увольнять. И никто вас экономически ущемлять не собирается. А вот что касается творчества, то, естественно, работать я буду по-прежнему с теми же, с кем все режиссеры работали и будут работать, ничего нового тут нет. Любой режиссер — будь то я, Любимов, Васильев, Петров, Иванов, — все равно будет работать с талантливыми и дееспособными, то есть с теми же тридцатью актерами. А сколько там еще в труппе — мне они не мешают. Так что никто не собирается вас обижать. Но эксперимент даст вам, во-первых, свободу экономическую, вы сможете сами распределять деньги. А во-вторых, вы будете самостоятельно планировать репертуар, никто больше не будет принимать и утверждать, слава Богу, время поменялось, мы сможем сами выбирать пьесы, какие хотим. И если вы не желаете быть зависимыми — ни экономически, ни идеологически, — выберите схему и начинайте эксперимент. Уж кому, как не Таганке, его начинать. Тем более что во многих театрах он уже идет — в Ленкоме, еще где-то... Мне надоело вас убеждать».

Но они продолжали хмуриться и претензии не прекращались. И еще все время спрашивали (помоему, даже рабочие сцены): «А когда придет Любимов?»

В это время Анатолий Васильевич уже очень плохо себя чувствовал. В последние недели пребывания на Таганке не плохо уже быть не могло. Это был декабрь 1986 года.

Еще во время премьеры «На дне» он лежал с микроинфарктом у Сыркина, в возвращенной тому клинике, — но контакта с профессором, как я уже говорила, так и не получилось.

Понимая, что Анатолий Васильевич остался абсолютно без врачебного надзора, я звонила знакомым врачам, всем докторам, которые его знали. Я говорила им: «Ребята, помогайте, делайте что-нибудь, кончайте всякие глупости!» — У них там разногласия какие-то научные были... А я знала, что он стеснительный, — сам не будет обращаться к врачам. Нужно было искать такого, которому он доверительно рассказал бы, какие лекарства он, собственно, пьет. Он пользовался, судя по всему, какими-то старыми рекомендациями. А Наташа говорила: «Не поднимайте панику, Оля, все с Анатолием Васильевичем в порядке. Что вы поднимаете панику?»

В конце концов я договорилась, что его примет другой врач, Недоступ. И еще договорилась с Наташей, что они созвонятся и назначат день.

Почему раньше нельзя было Анатолию Васильевичу перейти под наблюдение к Недоступу? Якобы по этическим соображениям. Эти два профессора, Сыркин и Недоступ, придерживались разных методов в кардиологии. Раньше они работали в одной клинике, там, где Анатолий Васильевич первый раз лежал. Там он лечился у Сыркина — и к Недоступу уже как бы и неудобно было обратиться. Чтобы не подводить Сыркина. В общем, все какие-то такие тонкости,... а в результате больной остался без надзора. По «морально-этическим» соображениям.

Еще меня удивляло то, что Сыркин ведь знал, как Анатолий Васильевич в свое время заботился о его репутации, защищал от возни в газетах, — но у него не возникло желания сказать: «Анатолий Васильевич, может быть, вам что-нибудь нужно? Вы ведь

больной, как вы себя чувствуете? Может — придете, покажетесь!» Нет. Видимо, контакта так и не было...

Это все длилось с начала сентября 1986 года и почти до смерти Анатолия Васильевича.

Наконец они с Недоступом созвонились, и свидание было назначено. Наташа сказала мне: «Да-да-да, договорились, вот в четверг он уже идет!»

«В четверг он уже идет». А во вторник он умер...

Однажды на одном из этих «экономических» собраний актер, сидящий рядом, сказал мне: «Ольга Михайловна, плохо что-то...» Я спрашиваю: «Что плохо?» — «У Анатолия Васильевича появился белый треугольник над губами». — «А что это значит, Володя?» — «Это значит, он очень плохо себя чувствует».

Я вышла из зала, позвонила в «скорую помощь», дождалась ее — в то время, как он там убеждал актеров Таганки, а они все делили будущие доходы.

Дождалась я «скорую помощь», поговорила с врачами — мол, дело в том, что это режиссер, он очень болен, у него уже был инфаркт, а недавно и микроинфаркт случился. И он очень стеснительный, возможно, даже и не разденется. Он принимает какие-то лекарства. И нет ли у них каких-нибудь средств, чтобы сразу помочь. «Вы, говорю, как-нибудь деликатно к нему отнесите, чтобы он вам доверился». Они: «Хорошо, хорошо, понятно, понятно».

Потом я подошла к другому входу в зал, откуда был виден президиум. Они все сидели молча, Анатолий Васильевич продолжал выступать, этот треугольник стал еще белее... Я поманила его пальцем: выходите, мол, тут что-то срочное. Он мне кивнул и продолжал говорить еще минут десять. Тогда я опять, уже настойчиво: мол, выходите, иначе... Он

наконец закончил, и я его вывела, говорю: «Идемте, идемте, там вас ждут». И повела вниз к администратору. Он зашел туда, а мы с Володей сели под дверь, чтоб туда никто не входил. И сидели, пока врачи не вышли. Они даже чуть ли не с пиявками приехали — я заранее предупредила, и какую-то процедуру они провели, оттянули ему кровь. Ну все, что положено, когда человеку плохо с сердцем.

И ему, вроде бы, стало лучше. Врачи сказали — конечно, там и кардиограмма плохая, и стенокардия, и давление... У меня было такое ощущение: уж как он не любил лечиться, уж как не любил жаловаться на здоровье, — но мне показалось, он был даже... благодарен мне. Хотя всячески сопротивлялся. Не любил говорить о болезнях, только изредка, когда, видимо, было совсем плохо...

Потом мы поднялись в кабинет, где долго сидели молча. Вчетвером: он, его сын Дима, Боря Хвостов (помощник режиссера) и я. Кабинет размещался в гримерке, где когда-то гримировался Володя Высоцкий. Там был сохранен его уголок — часть стены с его столом и с его портретом.

Дверь в кабинет была открыта. Мы, все четверо, сидели фронтально, напротив открытой двери. Мимо с загадочным видом мелькали спящие из кабинета в кабинет актеры. Да, все повторяется... И с любопытством заглядывал к нам секретарь парторганизации Глаголин: ну как, мол, больно тебе? А мы наблюдали из кабинета за их мелькающими заинтересованными лицами.

Вот они-то и должны были отстаивать этот экономический эксперимент. Директор, парторг, замдиректора. «Единым фронтом». А Эфрос — и зачем он ему нужен был, этот эксперимент? Никогда он

ни к финансам не имел отношения, ни к каким-то директорским обязанностям. Он и тут взял на себя чужую ношу.

Там, в кабинете, произошел тогда такой разговор. Дима сказал: «Папа, а чего ты с ними так разговаривал? Все уговариваешь, уговариваешь, уговариваешь... Надо бы пожестче!» (Он не знал, что отцу «скорую» вызывали.)

Я говорю: «Димочка, легко сказать — пожестче...»

«Я не с вами говорю», — отвечает Дима.

На что папа сказал ему: «Ты почему позволяешь себе так разговаривать? Это единственный друг в этом театре». И разговор был закончен.

(Может, этого писать не следовало. Потому что Диме будет больно. Но из песни слова не выкинешь.)

Но то собрание было не последним. В январе было еще одно. И еще — самое последнее, на которое он не пришел...

Обстановка к тому времени сложилась совсем уж омерзительная. Хотя в театре репетировались две пьесы — «Гедда Габлер» и «Общество кактусов», — в большинстве своем актеры были свободны. Но когда предложили восстановить какой-то спектакль и сделать новый по Розовскому о Володе Высоцком, то они отказались, находились свои дела и планы. С одной стороны — фрондировать и поднимать пень, а с другой стороны — полное нежелание работать! А вот желание пить, так уж это да. (Одна актриса приходила даже не просто в пьяном виде, а, возможно, под наркотиками, потому что запаха не было слышно.) Пить водку и рассусоливать в пьяном виде по поводу искусства. Это происходит, впрочем, во многих театрах.

Отопление не работало, в театре — холодно, все ходили на репетиции в шубах, Эфрос репетировал в дубленке. И открыто возмущался: занимаются чем угодно, только не тем, чтоб в театре был порядок. Почему в театре холодно? Разруха! Все, как у Булгакова — раз-ру-ха! Если все заняты только тем, что обсуждают «экономический эксперимент» и считают деньги, выясняя, каково будет их доленое участие в грядущих прибылях, — то, конечно, отопление не работает! Цеха развалены — потому что все заседают, все занимаются агитками, составлением писем, пересудами — приедет Любимов или не приедет...

И вот — это последнее собрание.

Накануне Анатолий Васильевич написал письмо труппе — о том, что больше не придет в театр: мне надоело вас уговаривать и убеждать в том, что я не желаю вам зла и не собираюсь вымещать на вас какие-то свои обиды — как порядочному человеку мне это омерзительно и оскорбительно, поэтому разбирайтесь сами. Я не очень хорошо себя чувствую, и мое письмо вам кто-нибудь прочтет.

Письмо он прочел мне, читал Наташе. Мне кажется, я достаточно точно передала его содержание.

Я тогда выразила сомнение: «Анатолий Васильевич, а нужно ли писать о здоровье? Зачем им знать об этом?» О здоровье уж совсем не хотелось с ними говорить. Но он ответил: «Мне безразлично. По-моему, нужно».

Спросила, идти ли мне на это собрание. Он сказал как-то вот так: «Ну-у... пойдите...» — неопределенно.

Это было 12 января. Пришла в театр. Кажется, мы сидели вместе с Борей Хвостовым. Зал был на-

строен мрачно. Зачитали письмо Анатолия Васильевича. Была пауза. Но потом занялись своими делами. Актеры, насупившись, все твердили, что не перейдут на новую экономическую систему. Опять же долго-долго обсуждали, кто, чего и сколько будет распределять, и кто будет главный, кто неглавный, и как будут определяться «ценности», видимо, материальные. На них было страшно смотреть. Рисовали какие-то схемы: одна схема, другая схема — три варианта эксперимента. И в итоге опять: «А когда приедет Любимов? Когда же приедет Любимов?»

Собрание длилось долго. Но я мало что помню о том собрании. Когда у меня шок — я оцепеневаю. Один в кепке, надвинутой на глаза, другой исподлобья смотрит, третий какую-то ерунду бурчит, четвертый — с экономическими расчетами, а эта: «Давайте потребуем у Верховного Совета, чтобы Любимову вернули гражданство!» Все уходило куда-то далеко от творческого собрания в художественном коллективе. Говорили о чем угодно, кроме самого театра.

Когда я в шоке — я немею, я оказываюсь в ступоре — вне реакций. Обычно же реагирую мгновенно — быстро возвращаю «теннисный мяч». Но это, видимо, в нормальном, свободном состоянии.

У Наташи в тот вечер отмечали ее день рождения и меня приглашали непременно прийти. Я сопротивлялась, потому что собрание было достаточно тяжелое. Но Боря Хвостов сказал: «Нет-нет, пойдите, пойдите, ну хоть ненадолго».

И мы пошли к Анатолию Васильевичу. Жить ему оставалось, начиная с того времени, как я увидела его после собрания, каких-нибудь 16 часов.

По логике своего характера я бы должна была сказать Анатолию Васильевичу следующую фразу: «Ага, сами не пришли, а я весь этот ужас там выслушивала!» Но, когда в прихожей Анатолий Васильевич снимал с меня пальто, я почему-то сказала нечто совершенно противоположное: «Господи, — сказала я, — Анатолий Васильевич, какое счастье, что вас там не было!» Он вдруг как-то засиял, какая-то появилась в нем легкость, а Наташа сказала: «Оля, вы даже не представляете, что с ним было до вашего прихода. Он все время говорил: сейчас придет Оля или позвонит — и скажет: «А-а-а, сами не пошли, а меня послали!»»

Не знаю, почему я этого не сказала. А сказала совсем противоположное.

Он потащил меня и Борю Хвостова в комнату, начал читать стихи Володи Рецептера — «Барон Тузенбах». (У Рецептера есть маленький цикл — «Репетируя Чехова».)

Скажи мне что-нибудь. (Любой пустяк имеет смысл перед такой угрозой.)
Я понимаю, и молчанье — знак.
(Люблю, когда стихи бывают прозой.)

О чем же я?.. Скажи мне что-нибудь!
(Пора идти...) Ты знаешь, все бумаги лежат в столе. (Но лучше, если в груди.)
Вчера я думал (сыро там, в овраге)...

(Однако время.) Да, пора и в путь.
Ты мне не сварь кофе на дорогу?
(И что бы ни случилось — слава Богу!)
Скажи, скажи, скажи мне что-нибудь!..

Анатолий Васильевич прочел, вытер глаза. Наташа попросила: «Ты о Таганке прочти, интересно...» Таганка имелась в виду как место, как площадь — стихи были о тюрьме или о чем-то еще. И вдруг Эфрос — почти вскрикнув: «Не хочу о Таганке!»... И прочел что-то другое.

Потом пошли за стол. Гостей было не очень много. Среди других — друг Володи Высоцкого Вадим Туманов, золотопромышленник, которого гнобили за его «экономический эксперимент». (Этот человек появляется в трагические моменты... он и у меня в гостях был вскоре после смерти Игоря.) Я рассказывала эпизод из своего студенчества, как первый раз выпила спирт, в семнадцать лет, и когда меня уже совсем как-то... повело, один из опытных студентов меня, семнадцатилетнюю девушку, хотел куда-то унести. Это на картошке было, в колхозе. Все уже спали. Но за ним по пятам шла в резиновых сапогах студентка постарше, Галя Марина, ей было года 24. Тот меня нес и все чего-то приговаривал: «Мышка, мышка», — а сзади шла Галя, шлепая по грязи, и вдруг: «Ты! Михайло! Ну-ка пойдди положи мышку на место!» Я, конечно, была настороже — но после спирта... Там все пили спирт — москвичи, а поскольку я была не москвичка, то даже к водке до этого не притрагивалась.

Мышка была спасена. И эту историю я за столом рассказала. А Вадим Туманов кокетничал со мной напропалую, всячески ухаживал, откровенно. И Эфрос все время ему шутливо говорил: «Положь Мышку на место!» — и по столу стучал, не забываясь, мол, Вадим: «Положь Мышку на место!» Все, конечно, смеялись. Я собиралась быстро уйти, но незаметно досидела до позднего времени.

В начале первого позвонил парторг Таганки Глаголин. Он всю жизнь напоминал мне затейника из провинциального города, массовика-затейника при каком-нибудь клубе. Большой любитель порнографических журналов. Эфрос с ним поговорил, пришел расстроенный и рассказывает: «Глаголин сказал: “Что ж вы, Анатолий Васильевич, сдрейфили и не пришли?!”» Я возмутилась: «Ах сволочь! Почему ж вы меня не подозвали к телефону? Я бы ему все сказала насчет сдрейфили!» Анатолий Васильевич опять как будто успокоился.

А на следующее утро случилось то, что должно было, видимо, случиться. Через два дня Анатолий Васильевич должен был пойти к врачу Недоступу, с которым договорились, но вот... не дошел до него...

В тот день ему нужно было идти смотреть прогон «Кориолана», которого ставил Валера Саркисов — режиссер, с которым они были близки еще с ГИТИСа. Должен был смотреть и худсовет.

Хоть Анатолий Васильевич и написал в письме, что он больше в театр не придет, но, похоже, он имел в виду собрание. Во всяком случае, прогона никто не отменял — кто может отменить прогон? Даже Анатолий Васильевич своим письмом... Он никак не мог не пойти. Не потому, что Глаголин или кто-то еще могли подумать, будто он трусил. Ничего он не боялся, и на моих глазах за эти четверть века ни единого мига, даже в сложных ситуациях не трусил. Может, не всегда говорил правду актерам — так ее, эту правду, не всегда и нужно говорить, щадя их самолюбие. Может, делал какие-то финты с начальством и обманывал их, говоря: «Да, это моя трактовка, это я так при-

думал... Мы переделаем, мы посмотрим...» Всегда вину брал на себя.

Не мог не пойти.

И не мог пойти.

Анатолий Васильевич не раз говорил со мной о трактовке Гедды Габлер. Мы успели только начать репетиции. Он нашел неожиданное решение.

Мне она всегда казалась такой эстетской, декадентствующей дамой — непонятно, чего хочет. И вокруг нее какие-то нервные, мизерные люди. Какая-то «злодейка» — погубила одного, другого. Но Анатолий Васильевич говорил, что дело не в ее характере, она не виновата — она попала в такую ситуацию. Она не злодейка, а жертва — не право окружение. И у нее нет будущего. Она с самого начала приняла решение, и пистолеты у нее всегда под рукой. Она может протянуть еще полчаса, ну час, и чувствовать себя независимой от всех — ибо знает, что все равно выскользнет, что у нее есть выход. Страшный, но выход. Ею самой себе назначенный. На этом все строилось, вся роль. А как к этому прийти — уже детали построения. Это было художественным открытием — такая интересная трактовка.

Он говорил, что свет надо сделать притемненный — она все время уходит от окна, прячется от яркого света, оказавшись в доме нового мужа.

Более сильный ловит ее в силки — и тут один выход. И однажды утром она встала с внутренним ощущением самоубийцы. Сегодня вечером она уйдет из жизни. И смерть для нее — избавление, она сама ее торопит.

Когда Бракк начинает ее шантажировать, она

как бы взвешивает на руках пистолеты, которые остались у нее от отца, и говорит: «Зато у меня есть мои пистолеты». (И я слышала его интонацию. Детскую.) То есть — с ними она вырвется из этой ситуации, несмотря ни на что. Вырвется — в жизнь ли, в смерть ли, но, во всяком случае, не попадет в западню. В западню шантажиста или обстоятельств. У нее есть выход.

Когда Анатолий Васильевич в последние дни рассказывал это, я поражалась: «Откуда он это знает и чувствует?» Мысли Гедды были его мыслями. Такое это было отчаяние.

И вот иногда я думаю: трактуя так Гедду Габлер на фоне происходившего, не искал ли Анатолий Васильевич для себя такого же выхода? Жизнь без театра была для него невозможна, но работать не давали, да и было противно от полужлобских актерских проявлений. Видеть эту «артель» с ее зацикленностью на оппозиции и борьбе на баррикадах, с жутким бытом и пьянством, с их привычкой работать по другой системе, когда машут фонарем из зала, показывая, как они должны играть, быстрее или медленнее. (Я не знаю, что бы со мной было, если бы мне помигали фонарем из зала, смогла бы я хоть два слова сказать. Это все равно, что... я не знаю, — музыкантам кто-нибудь из зала, помимо дирижера, начнет ритм отбивать.)

И в то утро, когда ему необходимо было идти в театр, потому что молодой приглашенный режиссер Саркисов сдавал спектакль, а Анатолий Васильевич уже написал письмо, что *не хочет* больше идти в этот театр, — между этим «*надо пойти*» и «*не могу туда идти*» — не нашел ли он третье решение: «а у меня есть мои пистолеты?..»

Тот день, 13 января, был ему, можно сказать, «назначен». А. Гершкович вспоминает в своей статье: еще в декабре, в разгар «переговоров» с Любимовым, администрацией театра было объявлено актерам, что «после 14 января Эфрос сдаст дела, а Любимов примет на себя руководство театром». Гершкович прочитал об этом вместе со всем миром в парижской «Русской мысли». (Хотя в театре я этого не слышала.) Интересно, знали ли «русские мыслители» из Парижа, что примерно в те же дни Любимов уже публично отказался от своего намерения вернуться? Успев перед этим поставить условием своего «возвращения» — «удаление» из театра Эфроса.

То есть травля продолжалась по всем правилам. И обо всем этом не мог не знать Анатолий Васильевич. Прежде он все надеялся, что работа, его высочайший профессионализм могут как-то перевесить, переломить неприятие. А когда осознал окончательно, что происходит, осознал, что происходит нечто, с его достоинством несовместимое, он просто решил себе не жить.

Господи, что такое инфаркт? Это сшибка всяческих противоречий в организме. Когда человек постоянно находится в состоянии наивысшего напряжения и что-то зашкаливает — сосуды этого не выдерживают и разрываются.

Он мало говорил все последние дни, но я понимала — что он в себе носит.

В тот день я позвонила утром, еще рано было, и разговаривала с Наташей. Наташа сказала, что Анатолий Васильевич все же поднялся и собирается идти в театр. Я говорю: «Наташа, не пускайте». — «Да-да, он себя очень плохо чувствует».

Потом вскоре она вдруг звонит и говорит, что Анатолий Васильевич упал. «Упал, делая гимнастику... а потом вроде отошел». Я как-то насторожилась: «А в чем там дело?» — «Может, он выпил кофе вместо чая». Я говорю: «Тогда вызывайте «скорую». Положите его и вызывайте «скорую помощь». Срочно!»

Институт Склифосовского — рядом. Я думала, что ничего не случится. Позвонила через час — телефон был занят. Позвонила еще через полчаса — телефон занят. Я думаю: не может быть, чтобы человек себя плохо чувствовал и телефон был занят. Я позвонила на станцию и сказала, что у больного человека телефон почему-то долго не отвечает, такого быть не может! Это было уже два часа. На станции говорят: «Сейчас проверим...»

Только к трем часам я сумела дозвониться.

Подошла Наташа и сказала: «Он умер».

Я ответила: «Не может быть».

Сейчас мне кажется, что задолго до его смерти я знала, что когда мне об этом сообщат, отвечу именно так.

Я положила трубку. Потом подошла к Игорю и сказала, что умер Анатолий Васильевич. Потом оделась и вышла. Это было 13 января, Старый новый год. Ловила такси целую вечность, был час пик. Падала на снег, кричала. Рядом стоял милиционер. И никто не останавливался.

Когда я пришла, было пять часов. Зашла в комнату. Он был еще теплый. Что-то шептала ему на ухо, стоя на коленях. Говорят, мозг еще работает и... ему еще все слышно...

А дальше началось оцепенение. И оно длилось до похорон.

До похорон, да. С утра позвонила Наташа и сказала, что сегодня пойдём смотреть место на кладбище.

Наташа держалась, в общем, мужественно. Только однажды не выдержала, после осмотра этого места, — как-то ослабела и все время приговаривала: «Помоги мне, помоги мне...» — а дальше шла сцена Ирины с Тузенбахом. Наташа: «Помоги мне...» А я ей: «Чем, чем, чем я могу тебе помочь?»

Анатолий Васильевич почему-то долго оставался дома. Но ещё в первый день, 13 января, выместили из его комнаты осколки разбитых ампул, и я удивилась, почему они разбиты. Уже нельзя было разглядеть, что на этих ампулах написано, — с чем они были? Спросила у невестки — почему ампулы разбиты? «Ну, очевидно, когда его реанимировали на полу, они ампулы раздавили».

То ли они кололи, что нужно? В год дефицита, в канун Старого нового года, будут ли колоть морфий?

Вообще, все было похоже на... социальный заказ на убийство. Как писал потом Олег Мороз (в своих «Записках в реанимобиле»), в «скорой помощи» признались, что прислали не ту машину, она не имела никаких приспособлений — ни дефибрилятора, ни стимулятора... ни черта в этой «скорой помощи» не было! И ждали её очень долго. Ведь его можно было на руках донести до Склифосовского — буквально через два дома.

Но все это было уже поздно. Поздно...

Потом снимали посмертную маску. Этого процесса я не поняла...

А потом приехала перевозка из морга. И тут я заплакала. Потому что знала, как Анатолий Василь-

евич относился к моргу, знала, как он не мог разговаривать о смерти, чьей бы то ни было. Это для него была болезненная тема, сверхчувствительная. И вдруг увидела, как его погрузили во что-то оранжевое типа лодки... и этот ее цвет... и он в ней... И его зацепили каким-то крюком и поволокли по полу до лифта, и все на просвет по длинному коридору подъезда было видно. И увезли в морг.

Его не надо было увозить в морг. Но его увезли. Так хотела Наташа. Но мне казалось, что именно Анатолия Васильевича не надо было туда увозить.

А из морга, если мне не изменяет память, забирала его я одна. Нет, с Борей Хвостовым. Наверно, Дима был с мамой, они ждали в театре. А на автобусе, на котором его привезли в театр, мы были вдвоем: Боря и я. По-моему, именно так.

Когда я переделалась, уже в театре, меня позвала Наташа.

Я просила Диму заказать белый гроб. Только белый. И гроб был действительно белый.

Вблизи, у его лица, я сразу словно ослепла.

Выступали. Многие очень хорошо говорили. Ефремов говорил о том, что Анатолий Васильевич был возмутителем спокойствия. А Розов говорил жестко — о нечистоплотности людей...

Подошел Дуров, но его быстро от гроба увели, не помню кто, может быть, студенты. Я плохо помню те часы. Помню приблизившееся ко мне лицо Андрюши Миронова, которого я не узнала даже вблизи. Он спросил: «Как ты?» — «Да так...» — не очень понимала, кто со мной разговаривает. Спросила: «Это ты, Андрюша?» — «Да, я». Через полгода Андрей умер... Потом увидела Ширвиндта.

Еще помню, когда все ушли из зала и остались

все свои, а в окнах на сцене, в глубине, прятались актеры Таганки, — я знала, что они там, что они там прячутся, — я им крикнула: «Будьте вы прокляты! Волки!»

Они ведь и потом между собой грызлись. Филатов на очередном собрании даже как-то сказал: «Вы чего? Вот уже нет в театре никого и ничего, что бы нам позволяло так вести себя. А мы все грыземся, грыземся, грыземся! Правильно она сказала (это про меня) — волки, вот мы кто!» Не помню точно, когда это было. Уже после того, как приехал Любимов, кажется... Сама не слышала, но из театра передали, что вот так сказал Филатов.

И еще о Лене. О Леониде Филатове, который уже трижды обозначил, что его болезнь — это расплата за то, как он поступил с Эфросом. Когда-то давно, услышав об этом, я написала ему письмо. Но так и не отослала. Я писала: «Леня, не кори себя. Потому что если тебя простил при жизни Анатолий Васильевич, то людям ты уже не подсуден».

Еще я писала в этом письме, как невыносимо для меня произносить некоторые фамилии.

Как получилось, что Анатолий Васильевич простил Леню? Как это произошло?

На Таганке шла премьера. «Мизантроп», а может быть «Прекрасное воскресенье для пикника», не помню точно... И Анатолий Васильевич увидел, что Леня прячется от него — то где-то в фойе за колонной, то в администраторской. Эфрос подошел к нему и сказал: «Леня, а что вы прячетесь? Вы пришли в свой театр. Проходите, будьте желанным гостем, если уж вы теперь в другом театре. И не надо бегать по углам — садитесь в зал. Вы пришли в свой

театр, в свой дом». Видимо, Леню это поразило. Как, впрочем, всегда поражала высота и благородство Анатолия Васильевича.

И даже будучи прощенным, он не может сам себе этого простить. И то, что ему кажется, будто его болезнь — это расплата за его отношение к Анатолию Васильевичу, что это связано с прошлым, — это уже Ленина совесть. Что делает ему честь. И, конечно, хочется его успокоить и пожелать ему всяческого здоровья. Но вот рука не поднималась отправить ему это письмо...

Мне рассказали, что, когда Любимову — чуть ли не в самолете — сообщили, что Эфрос умер, первые фразы его были: «Я не виноват! Я не виноват!»

Может быть, это легенда. Но А. Гершкович в той же своей статье вспоминает о сходной реакции: «Я пришел в тот день к Любимову, как мы договорились раньше. Я увидел его растерянным. Юрий Петрович был бледен. Он сказал мне: «Этого я не ожидал...»

Звучит почти как — «Я не виноват».

Тот, кто не имеет отношения к смерти другого человека, вряд ли выдаст такую реакцию на сообщение о его смерти. Вот мне про кого-то скажут — он умер. Мало ли какая фраза в ответ может прозвучать, какая угодно — кроме «Я не виновата!» Или даже: «Этого я не ожидала...»

Больше всего мучает и остается непонятным: как могло случиться, что он ушел, а мы все, рядом бывшие, не смогли удержать его, спасти...

«Люблю грозу в начале мая...» Я любила ее в любой месяц года. Когда где-нибудь на юге, ночью, она начиналась со смерчем, я выскакивала радостно на балкон и, воздев руки, беззвучно ликовала, призывая продлить это буйство.

Но я никогда не видела наводнений и землетрясений. Наверное, тут не возликуешь. Однажды в Алма-Ате, на уроке французского в десятом классе, услышав тупой стук под партами, увидев, как закачалась свисавшая с потолка лампочка, учительница, плохо скрывая тревогу, с деланным спокойствием попросила нас быстро покинуть школу. Все побежали, а мне было интересно и забавно, я ничего не поняла – я приехала в Алма-Ату недавно. Любопытство от незнания.

Позже, на гастролях во Львове, я оказалась за городом и попала под страшный ливень. Все бросились к автобусу, мужчины отталкивали женщин и детей, пробиваясь к двери.

Я подумала: уж лучше в поле и под молнии, чем в толпу. С природой соотноситься легче, чем с людьми. Так мне кажется.

Брожу вокруг Звенигородского монастыря. Когда-то здесь, в «городище» рядом с церковью, была дачка, которую Игорь снимал для своей мамы – она уезжала туда на все лето с внучкой. Когда мы приезжали их навещать, Игорь показывал мне места, где он проводил лето в детстве. «Как странно, – говорил он, – когда мне было мало лет, ров вокруг Звенигорода казался огромным, деревья – громадными, река – широкой и глубокой. А сейчас – деревья не такие уж и боль-

шие, речка будто обмелела и ее можно перейти вброд».

Когда деревья были большие – мы были маленькими, а когда мы стали большие – то и деревья меньше, и речка – невеличка. Но когда мы стареем – деревья снова кажутся большими, ров – опасным, речка – быстрой и холодной. Мы ближе к земле – и все опять становится огромным и опасным.

Мы – меньше или больше, а деревья и река – какими были, такими и остаются. Наше соотношение с природой.

Помню, в Рузе я как-то раз наблюдала за С.В.Гиацинтовой. Она шла, уже старенькая (как мне казалось – а ей было всего семьдесят лет, что это за возраст!), под зонтиком вдоль берега. Вокруг высились гигантские сосны, а она была маленькая и хрупкая. Я подумала тогда: Софьи Владимировны скоро не станет, а сосны будут стоять еще двести лет.

И вот Софьи Владимировны (которая всю жизнь спрашивала, «за что разгромили Вторую студию МХАТ?») давно уже нет, а сосны стоят и будут стоять не одну человеческую жизнь.

Я люблю гармонию в природе. Но раньше меня поражало и притягивало ее буйство, а сейчас предпочитаю спокойствие. Помню селение Или под Алма-Атой, разросшиеся выше человеческого роста камыши, в которых можно было заблудиться, как в городе, потерять ориентиры – куда же тебе направиться, чтобы отыскать свое жилище? Вспоминаю, как они с шорохом скользили под лодкой, словно в слаломе на траве в протоках Волги под Саратовом, куда мы приезжали на гастроли...

Тигренок!

Письмо твое ничего себе. Сумбур, правда, но ничего. В больнице ты выглядела очень симпатичной. И когда сидела в кровати, и когда вышла в коридор. Мне ехать к тебе совсем не утомительно, даже очень хочется, и я обязательно еще приеду.

Эти дни у меня ужасающие. С утра до вечера в театре, а толку чуть! чувствую себя преотвратительно.

На первом плане сейчас Брехт¹. Плохой спектакль нельзя выпускать. И Мишу² очень жалко — он страдает, и театру сейчас никак не нужен провал. А работы там невпроворот!

...То, что ты приехала сегодня на спектакль, прекрасно! Не забивай голову ненужными психологическими глупостями.

Тебе кажется, что все к тебе плохо относятся. Но ведь ты человек непростой, и не всякий тебя понимает. Как не нужно расстраиваться, наверное, когда недруг ругает спектакль, так, вероятно, не надо грустить и нервничать, если кто-то, кто не знает тебя и не понимает, относится к тебе сдержанно.

Если бы можно было — я бы прочел публичную лекцию о тебе и рассказал, что это за характер — Оля Яковлева. Я Колеватову всю дорогу о тебе говорил. Но мне нужна аудитория пошире.

¹ «Что тот солдат, что этот». Ленком, 1965 г.

² М. Туманишвили, режиссер.

*Одним словом — не нервничай по пустякам!
И выздоравливай!!! Ей-богу, это сейчас самое важное.
Все остальное есть и будет!!!*

Тебе надо быть ЗДОРОВОЙ!!!

*Когда ехали к тебе с Валентиной Измайловной,
о тебе тоже все время говорили. Тут уж я давал волю.
Она тебя очень любит и здорово понимает,
почти как я.*

...О моих болячках не беспокойся. После Брехта — постараюсь отдохнуть. Мне не надо лечиться, мне надо отдохнуть!!! И тогда никаких болячек не будет!

У нас теперь есть еще один милейший и талантливейший человек — Адоскин. Очень мне он нравится. И Круглый нравится. ...

Завтра позвони в три часа к Сосунову в театр — я туда приду. И пиши письма! Только не сердитые и не подозрительные. Впрочем, пиши какие хочешь.

Приписка.

..Дело в том, сколько каждый человек может внести своего личного, неповторимого в роль. И если ты это можешь — это самое главное, этим ты дорога.

... Надо сохранить здоровье, надо сохранить свои нервы, а то ты молоденькая, и тебе сейчас сломаться психически ничего не стоит. А вот тогда будет плохо. Будешь подозрительной и нервной, и в театре будет работать трудно.

А надо, чтобы ты была мудрой, потому что это надо и для жизни, и для творчества.

Я знаю, что ты напишешь — «не хочу быть муд-

рой» и т.д. ...Я тебя очень прошу — пиши что-нибудь другое, потому что я прав и не собираюсь тебя дать в обиду. ...Потому что хочу тебя видеть здоровой и спокойной. Тогда ты будешь всегда в театре, в своем стильном виде, а не в больнице, в халате...

А особенно ты мне нравишься, когда надеваешь черную испанскую шаль, как на банкете. ...А еще — в белом платье, в каком была в Перми на пароходике!

Эх, жизнь была!!!

А то ли еще будет!

[Эфрос]

Это было лето 1965 года. Самое начало Ленкома. Всего шесть месяцев, как Анатолий Васильевич пришел в театр. К этому времени под его руководством вышли «До свиданья, мальчики», и он уже выпустил две шумные московские премьеры — «В день свадьбы» и «104 страницы про любовь». Обе премьеры мы привезли в Пермь на гастроли. Играли на сцене в Пермском театре оперы и балета.

На спектакле «104 страницы», перед самым финалом, когда уже объявили, что стюардесса умерла в катастрофе, и герой остался на сцене один, со мной случилась истерика. После того, как я уже все отыграла и спектакль завершался без меня, я вдруг обернулась в красную кулису — совершенно в нее обернулась, и меня с трудом оттуда извлекли для поклонов.

Видимо, сказалось напряжение ответственности

премьерного спектакля. Поскольку катарсиса как такового на сцене не происходило. В спектакле были кульминационные эмоциональные моменты, но как бы на другую тему. Не было разрядки. А вот когда в тишине выходила маленькая стюардесса (Неля Гошева) и тихо говорила герою: «Она больше не придет. Она...» Кто-то спрашивал: «Нет лишнего билета?» Она машинально отвечала: «Нет. Она выпускала, выпускала пассажиров, выпускала...» — «Нет лишнего билета?» — «Нет. А потом не успела. Вы не ждите. Она больше не придет». И вот на этом тексте со мной случилась истерика, и я завернулась в кулису. Медленно гас свет, это был финал спектакля: на плакате «Аэрофлота» улыбалась молоденькая стюардесса.

Потом были поклоны, много цветов, а-ля фуршет в фойе театра, пили шампанское. Художники Лалевич и Сосунов принесли мне за кулисы охапку полевых цветов, которые никуда не вместились, пока из недр Пермского театра оперы и балета не извлекли громадный таз, в него и были помещены все цветы.

В те же дни мы, группа актеров вместе с Анатолием Васильевичем, плыли по Каме в пермский лес. Мы стояли на палубе, перед нами проплывали деревни, маленькие домики, шли куда-то люди в сапогах, а я говорила Анатолию Васильевичу: «Как интересно складывается жизнь. Я приехала из Алматы, училась в Москве, теперь оказалась в Перми... А могло случиться и так, что я бы родилась вот в этом маленьком селении на Каме и продолжала бы работать в колхозе счетоводом, ходила бы в ватнике и сапогах, со счетами под мышкой, и так могла бы пройти вся жизнь». Он на меня смотрел как-то

посмеиваясь и говорил: «Не-ет, вы бы не могли». Я спрашивала: «Почему не могла?» — «Ну не могли бы и все!» Я не могла понять, почему, и говорила: «А все-таки судьба могла повернуться и так, вполне возможно, что это могло произойти». Анатолий Васильевич подшучивал, он был в прекрасном настроении...

Помню, как мы сошли с парохода, долго гуляли по лесу. Лес был сосновый, совсем без травы, только большие корневища и много-много опавших иголок. Я шла на высоких каблуках и все время спотыкалась и скользила на этих иголках. И все шутили, было очень весело, много розыгрышей, все друг над другом подтрунивали. И все старались оказаться поближе к Анатолию Васильевичу, а он рассказывал о своих творческих планах: что мы еще поставим, что у нас впереди. А впереди были «Снимается кино», «Мой бедный Марат», «Чайка», булгаковский «Мольер», «Три сестры»...

Было лето 1965 года.

Потом ходили на рынок. Актриса, переведенная в Ленком из Центрального детского, Броня Захарова, говорила мне: «Пойдем с Эфросом на рынок, с ним очень интересно, он покупает все самое лучшее».

Тогда я не пошла с Броней и Анатолием Васильевичем. Но когда я там же вскоре заболела болезнью Боткина и Анатолий Васильевич пришел меня навестить, я поняла, что значит делать с ним покупки на рынке: он выложил мне на тумбочку клубнику величиной с яйцо, малина была похожа на клубнику, а абрикосы — размером с персик. И помидоры — как маленькие дыни.

Еще там происходили футбольные матчи —

между актерами и постановочной группой. Или между командой нашего театра и командой местных актеров. Меня назначили капитаном — как же, я ведь была женой капитана сборной СССР! Но к игре меня не допускали. Сохранились фотографии, где я в роли «разводящего капитана» — я разводила команды, слушала марш, передавала кому-нибудь повязку и уходила с поля.

Во время гастролей Анатолий Васильевич уехал за семьей и должен был обратно приплыть на теплоходе. К тому времени я уже лежала с гепатитом. Врач сказал, что мне нужно срочно выехать в Москву, поскольку ни климат, ни вода не способствуют выздоровлению, очень плохая вода в Перми. Но я никуда не уехала, актеры все время толклись в номере и смешили меня, как только могли, а я от смеха подпрыгивала на кровати. Комната была забита актерами. Когда врач входил и видел это, он впадал в ужас. Актеры быстро исчезали, врач говорил, что смеяться мне нельзя. Но стоило ему выйти, актеры тут же оказывались в моей комнате, и мы все вместе смеялись над врачом.

Это было веселое лето 1965 года. Веселое, несмотря на болезнь, на премьерные треволнения.

Однажды актеры вдруг все высыпали из моей комнаты. Они побежали на пристань встречать Анатолия Васильевича, до меня доносился их хохот. И я знала, почему: они заранее приготовили плакат и растянули его перед сходнями. Анатолий Васильевич плыл дня четыре или даже пять по реке, из Москвы в Пермь, а на плакате было написано: «И какой же русский не любит быстрой езды». Этот пароход, кажется, был еще с лопастями, в моей памяти он видится так.

С пристани до меня доносились крики и смех, пристань была недалеко. Когда Эфрос, спускаясь по сходням, увидел этот плакат и начал хохотать, они, конечно, стали кричать еще громче.

Это было веселое лето 1965 года... «Эх, жизнь была!!!» — как написал Анатолий Васильевич в своем письме.

V

Из дневника. Испания. Июль 1999

Испания ночью бурлит, сверкает, вопит, танцует и поет.

Он умер 30 марта в 7 ч. 20 м. В среду утром. «Значение слова «никогда» понимаешь?» — «Понима-а-ю...»

Меня подбросило в кровати в 5:20. Звонить в реанимацию боюсь — рано. Врачи будут злиться. Жду до 6 утра. Набираю. Отвечает та же, что выпроваживала меня накануне, — доктор Балдина: «Тяжелый, очень тяжелый. Давление падает».

Почему-то накануне вечером, когда она же помогала мне в реанимации переключать Игоря на противоположный матрас и повторяла «тяжелый, тяжелый», подумалось, что эта смена его упустит. Почему я не закричала: «Ну сделайте что-нибудь! Ну что-нибудь!..»

В голове одно: Игорь — и до того, как приехал врач «скорой помощи», и в приемном покое 24-й больницы, и по дороге в больницу, и в реанимации,

куда меня пустили на третий день, — повторял одну фразу: «Оля... ..» — а дальше неразборчиво.

30 марта, утром, еще не зная, договорилась, что из ЦКБ приедет в больницу профессор-реаниматолог. Но оказалось поздно. Игоря уже не было...

Дали всю жизнь эпатировал, но нужно быть слепым, чтобы не понять: его женщины с открьтым от ужаса ртом — это его трагическое восприятие мира. Эпатаж не впечатляет, кич — кажется детской игрой, а орущий рот вопиет.

Рядом в ресторане заиграли вальс Мендельсона, тут же «С днем рождения» и следом — «Крутит-ся вертится шар голубой». Сообщество датчан, немцев, французов, поляков, чехов — живут мирно, благожелательно, безопасно. Молодежь более сосредоточенна и мрачна, но не агрессивна.

На пляже вечером видела шестерых молодых немцев, студенты, наверное. Запускали змея. Пока не стемнело. Лица хорошие, безмятежные, ни война, ни Югославия — не существуют. Умиротворение. Может, потому что отдых.

Надо идти в море, надо идти плавать. Надо, надо... Надо завтракать... У испанцев есть «де надо» (*de надо*). Правда, оно обозначает не «не надо», а «не за что». «Ола» — их приветствие...

Игорь за два дня до ухода: «Ола,»». Очень длинная для него фраза... «Что? Что? Пить? Болит? Где?» — «Ола,»». — «Мой дорогой, мой любимый, мой золотой... сейчас врачи помогут...» — шепчу я...

Два часа в приемной реанимации — не двигаем-

ся никуда. Наконец — в рентген. Какой-то старичок-дежурный объясняет, что ногами не ввозят, разворачиваю каталку. Его брат рядом, как-то странно отчужден от происходящего. Заставляю его сказать, какой препарат давал — возможно, именно он и вызвал нарушение всех функций организма.

«Пить хочешь?» Из под ресниц откатываются зрачки на место и опять закатываются... Вливаю морковный сок из крышечки — ничего другого под рукой нет. Рентген закончен — выхватываю у врача историю болезни, говорю, что срочно нужна другому врачу, прячу под плащ и бегу вниз, под лестницу, читаю заключение: «двусторонняя пневмония». Вот откуда вместо дыхания — хрип открытым ртом, непрекращающийся. Кома. Хрип. Ну не может же человек постоянно хрипеть. Но нет. Он постоянен, этот хрип. Читаю дальше: «больной получал в повышенных дозах дриптан». А, вот оно! Это что за препарат, и в повышенных дозах?! Брат молчит. Повторяет только: «Ну ведь академик Мазо выписывал...»

Движения нет. В реанимацию не везут, врачи безразлично бродят. Хрип продолжается. Иногда кто-то подходит, осматривает, что-то пишет и уходит. Движения нет.

Вдруг начинаю кричать — «это что такое, что происходит?!» Бегаю по кабинетам — все то ли вымерли, то ли прячутся. Подходят сестры и тихо говорят — в какой комнате главный дежурный. Врываюсь туда, продолжаю кричать, что уже всех развезли по отделениям, а самый тяжелый еще в приемном покое... Начинается движение — кто-то кого-то позвал, опять совещаются,

подходит молоденькая врачиха. Садится рядом — и очень мягко: «Мы еще удивляемся, что вы так долго терпели и не кричали, по вашему темпераменту мы ждали крика давно. Решают, в какую реанимацию класть, в хирургию или в общую...»

Ах, они ждали, они знали, они наблюдали... Температура 38,8, а они наблюдали. Так же, как и брат дома. Две недели больной хрипел с каменным языком, с синими пятнами на теле и раздутым животом, — а они «ждали». Чего? Что это? Страх, жестокосердие, сознательное ожидание конца? Кто дает право отмерять человеческую жизнь, ее ценность? Или что дает это право?

Три ночи во сне я бью его родственников — до савана из бинтов одеяла, в котором увозила его в реанимацию. И врачи меня оправдывают — кроме одного, но ему затыкают рот... Во сне... во снах... Je repose, tu repose, il repose...¹

Надо идти в море... Гречанка средних лет показывает другой, какие у нее раньше были волосы. Молодая немецкая пара слева — он пытается засунуть руку за купальник, она возражает. В пупок у нее продето кольцо. Два пожилых датчанина — она лежит на спине, он, улыбаясь, сыплет ей песок на живот, никакой реакции, он, все так же улыбаясь, тут же его стряхивает. Он в панамке и с крестом на золотой цепи — думала, наши, но улыбка не та. Сзади действительно наши: «Вот папка придет, наденет спинжак, штаны, золотую цепь...» — это сыну. Лиц не вижу, но воображаю. Выше, левей, тоже наши. Двое детей, двое взрослых — дети говорят по-немецки. Она вышла

¹ Я отдыхаю, ты отдыхаешь, он отдыхает (франц.).

из моря, отдувается: «Плысти невозможно, уносит, хорошо я начала сильнее грести, а то так бы и унесло. Грести надо сильно, а то не вылысть». И тут же детям что-то по-немецки. Мешанина. Почему по-немецки? Жизнь.

Надо идти на пляж. Сажу на балконе. Аллергия на солнце, аллергия на жизнь. Подкатывает тошнота. А на море буруны с белым гребнем, вдали корабль, на горизонте море безлюдно, так же, как сейчас Черное. Раньше, бывало, большие пароходы туда-сюда. А сейчас — бедность...

На берегу кран со стрелой, поднимает площадку. На ней написано: «100% адреналин» — и со 150-метровой высоты вниз головой прыгают туристы. Все кричат, а громче всех падающий на тропе. Им не хватает адреналина. Возьмите у меня. Четыре месяца на адреналине.

Я в Испании, а он четыре месяца как в земле. Почему Испания? Зачем я здесь? Может, потому, что с самого замужества у меня спрашивали: «Нетто, он что — испанец?» — «Нетто — чистый вес». Когда завинчивали крышку гроба, ноги мешали — их повернули неудобно и завинтили. В неудобной позе в реанимации: одна нога была уперта в спинку кровати. Только в понедельник меня пустили в реанимацию. Пою из маленькой крышки водой и шепчу, шепчу, как он мне дорог. Открыл глаза, узнал, кивает, что хочет пить. За ширмой — врач, там лежит женщина...

Раньше казалось, что реанимация — это строго, там все бегают, сосредоточены, все стерильно и у каждого больного — персонал. Почему так

казалось? Откуда такие фантазии? Там все то же, что и везде. Равнодушие, цинизм, вялость, сонное царство, никого не дозовешься перевернуть больного. Врачи треплются в ординаторской. Мужчины, врачи, посоветовали обратиться к пилгалице-сестре. Спасибо вам, мужчины! Врачи... Позвала медсестру — та тоже не смогла, она еще меньше меня. Перевернула сама, стала делать массаж спины, поддерживала его плечом, одной рукой — катетер в вене, а другой нащупала раны на спине. Всего четвертый день в больнице, и уже раны на коже. Пришла дюжая докторша, подтянули, переложили на матрац — он как-то обмяк, как будто стекал у меня под руками. За что это ему?.. Хрипы стали тише, но это не означало улучшения — это была глубокая кома. Принесли аппарат, чтобы очистить легкие, — но таким аппаратом можно освежить только язык, а не легкие. Реанимация. Какие-то все «якобы» и «вроде». В коме больной зевает — значит, не хватает кислорода, а аппарат не подключен. «Должна же я пообедать», — говорит сестра. Должна, милая, ты все должна. Все всё должны, но к больному в коме за целый час никто не подошел. У нее обед. А у меня беда и страх... Это почему же я думала, что в реанимации спасают? Ведь я, как сейчас говорят теледикторы, «по жизни знаю», что все — «якобы» и «вроде».

Пляж обезлюдел. «Ветер с моря, язык чужой, но дело не в том...» Михаил Булгаков.

Кран замер, не поднимается — видимо, адреналин кончился. На берегу декоративная пальма и японское тоненькое деревце — видны все веточки,

а на веточках, на концах, словно маленькие комочки моха. Странное незнакомое деревце, красивое, изящное, как будто перенесено из Японии. Такие на гравюрах или так рисуют дети.

Дети прыгают на батутах, играют в водный футбол, не в поло — в резиновый бассейн с воротами наливают немного воды, чтобы было скользко. Аттракционы. Много собак.

Под балконом визжит на газоне маленький щенок — девочка с рюкзаком с ним путешествует. Все обступили, хотят что-то ему дать, напоить, — но он визжал до тех пор, пока не пришла молоденькая хозяйка и не взяла его на руки... Когда Игоря привезли прощаться в Спартаковский крытый манеж — первой к машине подошла собака. Кто-то сказал, что она его знала. И дальше за гробом она прошла по полю через весь манеж, пока ее не прогнали...

Надо идти на ужин, уже вечер. «Де надо»... Налася их консервов. Все из консервов: сок, суп, круассаны, фасоль, морковь. Жаль, что зеленый салат нельзя хранить в консервах — хозяин отеля обрадовался бы. Единственное натуральное — это индюшьи ноги, и то, наверное, из Бельгии. И фрукты. Таких маленьких груш, бананов, таких твердых персиков и слив, таких помятых арбузов и зеленых дынь — я еще не видела. Где он все это заказывает? Тоже все «вроде»: десерт — желе из пакета, мороженое из пакета, но все «как у всех»... Хлеб и кофе натуральные, спасибо, но уже «де надо», хорошего понемногу — хочу домой.

Почему я думала, что меня это отвлечет? Качает, качает от всего. Входишь в магазин: фут-

больный репортаж, кругом мячи футбольные — «Пума», «Адидас»... Наталкиваюсь прямо на темно-красный испанский шарф — такой же он привез мне лет двадцать пять назад. Качнуло под ногами... «Де надо...» Обувь мужская, кепки, пояса, которые всего лишь год назад покупала для него за границей, и это еще была жизнь, а сейчас не жизнь, а качка. Остановите качку. Остановите жизнь. Хожу, выбираю свечи — кому? Ему... И еще — сухие цветы...

Вернулась с вечерней прогулки. В сувенирном отделе, где я оказалась возле свечей, глазами наткнулась на поросенка в футбольной форме и с мячом. Качка началась. Часы перед глазами — у него их было много, и все не работали. Любил часы, которые я ему подарила на шестидесятилетие. Больно. Ну почему же так больно... Все больно... Качка продолжается...

Объявление на магазине: «Дерма — для русских скидки». Дерма и по-гречески дерма. В Грецию, где он работал два года, я привозила ему нашу собаку Филю. Греки собак не любят, в отличие от испанцев, но нашего Филю любили и шутили, что могут его украсть. «Скилос ореа» — красивая собака. Однажды мы поругались. Куда-то торопились с греками на побережье, и я пошла гулять с собакой. Вернувшись, отвлеклась и попросила проследить за собакой, чтобы она поела. Уходим, закрываем дверь, я спросила, поел ли Филя, — «А я его и не видел». Начали искать — в доме нет. Побежала на улицу — там тоже нет. Примчалась опять в дом — нет. Вспомнилось, что греки грозили украсть... Начали ругаться: ты виноват, нет ты...

Лестница винтовая, мраморная, свет зажигается внизу, у входа, наш этаж предпоследний. Начала кричать в темноту: «Филя, Филя!..» — и вдруг тихое скуление этажом выше: когда мы пришли с прогулки, он промахнул наш этаж — там и сидел, молчал...

Жизнь моя, иль ты приснилась мне?..

Над морем полная луна, море осветилось. Опять не спать. Люди бегут на фейерверк, на площадь, русские — в отель. Хороша страна Испания, но...

Странный климат. С утра жарко. К обеду поднимается бурунами море, к вечеру — ветер. Но сегодня и ветер, и душно. Если опять не буду спать, в Барселону завтра не поеду — пусть уж качает меня рядом с койкой, а Собор Святого Семейства обойдется без меня. Или я без него. Жаль, не увижу Гауди...¹

В среду в московской мэрии будет решаться вопрос — кто и на какие деньги будет ставить Игорю надгробие. Родственники, его брат объявили себя юридическими наследниками. А я — «бывшая жена». Значит, памятника хорошего у Игоря тоже не будет. А будет нечто помпезнее, как у «братков»...

В детстве, я помню, мы хоронили двух учителей. Два школьных учителя, муж и жена, покончили самоубийством. Сын служил в армии, приехал на похороны. Была ранняя-ранняя весна. Очень холодно,

¹ Гауди Антонио (1852—1926), испанский архитектор, работал в Барселоне (церковь Саграда Фамилия).

мокрая вязкая глина, и глину эту месили промокшими ногами. При нас рыли могилы, и нам, ученикам, было мучительно, холодно, страшно. Я все время смотрела на лицо сына.

Когда я пришла домой, то сказала маме: «Мама, давай его усыновим, пусть он у нас живет». Мама сказала: «Как же можно его усыновить, он очень взрослый». Я говорю: «Может, очень взрослый, но очень несчастный». Мне тогда было лет десять-одиннадцать, а мальчику лет восемнадцать.

С тех пор похороны для меня — нечто ужасное. Когда я слышала этот жуткий оркестр, который шел за гробом, мне становилось страшно, и я куда-то убегала.

Первые похороны в моей взрослой жизни — когда хоронили маму Игоря.

Игорь прилетел из Греции. Два брата, невестка, племянница — все стояли в морге, перед большим деревянным ящиком, в котором лежала маленькая сухонькая мама. Гроб казался полупустым.

Все стояли и боялись подойти.

Но вдруг привезли из Подмосковья ее подругу — тетю Минни. С букетом жухлых осенних астр. Она сразу же подошла к гробу и начала как-то быстро-быстро причитать: «Юлечка, подружка моя, как же так, что ж это такое!..» — и раскладывала эти жухлые астры с зелеными веточками. Гроб ожил, и стало тепло. Юлечка уже лежала не одинокая, а как бы согретая теплом ее подружки, тети Минни.

Я об этом думала и тогда, и после: не надо бояться подходить. С тех пор я никогда не боялась подойти к гробу.

...Смерть папы — первая моя потеря.

Большой-большой зал, папа лежал где-то далеко-далеко, в конце зала, в углу, и я, как только от двери увидела, закричала и побежала к нему. Увидеть родного человека в этом ящике — очень тяжело.

Закончилось все в крематории. У мамы было повышенное давление, я боялась, что мама не выдержит похорон. Чтобы маме не пришлось переживать копку могилы, солнцепек, я решила на крематорий. Но вскоре пожалела. Мы хоронили папу в новом большом крематории, далеко за городом. И там все было так же страшно, как на любых похоронах.

Как-то раз, давно, сестра сказала, что наш папа антисемит. Не знаю, в шутку или всерьез. Никаких проявлений антисемитизма за папой что-то я не наблюдала. Некоторую «агрессию» он проявлял исключительно к моим кавалерам, от которых он меня охранял, встречая после школы. Независимо от их национальной принадлежности. Правда, в свое время папа отвалил от моей сестры одного жениха, а тот был евреем, — может, поэтому она и говорила так. Не знаю, всерьез или в шутку.

Вспомнила я об этом, когда папа умер, — обратила внимание, что за столом сидели одни евреи. Это были мой зубной врач Алик Тумаркин, моя подруга Таня Вуль, ее кавалер Володя Надинский. Это были Анатолий Васильевич, Дима Крымов (впрочем, тут уже с национальностью сложности, ведь мама русская) и друг Игоря Эдик Красс. И только мы с Игорем были... не понять, какой национальности. Он не то эстонец, не то русский, а я не то русская, не то украинка...

И эти люди выносили папу на руках из морга к

автобусу и из автобуса к могиле. Я тогда подумала: горе способны воспринять только евреи. Пришел русский друг Игоря — быстро выпил и почему-то начал чуть ли не петь и плясать. Он не понял, куда пришел.

Мама лежала в другой комнате, даже не поднялась к столу. А мы сидели долго. Дольше всех сидели Анатолий Васильевич с Димой, пока все не ушли. Хотя он не слишком любил застолье, после похорон — особенно, но сидел долго — видимо, ради меня. Что это за обычай такой: люди хоронят близких, а потом все приходят на поминки. Видимо, чтобы хозяин отвлекся на хозяйственные практические заботы и чтоб не оставался один.

Похороны мамы Игоря и папы — это первые смерти, с которыми я сталкивалась впервые после детства.

В те дни, когда умер папа, на Малой Бронной шел «Отелло», подряд два спектакля. И «Веранда в лесу», и еще какой-то — всё в эту неделю.

Вышла на сцену, думая, что смогу сыграть этот спектакль. Но совершенно забыла, что первая моя реплика на сцене будет «Отец!» — Дездемона обращалась к своему отцу. Я не думала об этом до начала и не подготовилась к этому моменту. И на сцене, когда произнесла «Отец!» и осознала это слово, спазм перехватил мне горло. Это было совершенно неожиданно, ведь соотнести сценического отца и реального довольно сложно.

Я сделала большую-большую паузу. Актеры замерли, боясь, что дальше последует что-нибудь не по пьесе. Но я как-то справилась и продолжала. Слава Богу, «отец» — было только обращение, а за-

тем Дездемона объясняла отцу, что любит его, но выбирает Отелло.

После этого Анатолий Васильевич сказал: «Что ж мы — не люди, что ли?» — и следующий спектакль отменили. Но через день-другой — «Веранда в лесу», я там играла мать троих детей. В конце моя героиня, Светлана, рассказывает свою биографию и упоминает родителей. И как только произнесла слово «папа» — опять случился спазм. Большая пауза — я замерла, актеры замерли. Оля Остроумова уже готовилась, по доброте, как-то меня выручать, Аня Каменкова, очень чувствительная актриса, тоже напряглась... Но я все же преодолела себя. И как-то довела до конца.

А после того первого спектакля, «Отелло», мне захотелось самой сделать отцу венок для похорон. Венки продавались ужасные, с какими-то уродливыми досками с обратной стороны — на них держался весь венок. Это было как-то грубо, противно. И я решила сама сплести венок. Из еловых веток.

После спектакля Анатолий Васильевич спрашивает: «Оля, вас домой отвезти?» Я говорю: «Нет, я, видимо, поеду сейчас в какой-то лес — я хочу наломать еловых веток и потом из них и из живых цветов сделать венок». Анатолий Васильевич попросил Диму взять топор, веревки и поехать с нами. Дима чуть-чуть посопровтивлялся: «Ну — рубить ветки, поздно ночью...» Шел уже одиннадцатый час. Анатолий Васильевич сказал: «Если Оля хочет, то мы едем в лес». И мы поехали, ночью. (По тому шоссе, по которому впоследствии хоронили Анатолия Васильевича...) Там нарубили веток, и я довершила задуманное.

Видимо, Анатолий Васильевич понял, что, если

бы даже они меня не сопровождали, я все равно бы сделала это. Самостоятельно.

В последний год своей жизни Анатолий Васильевич похоронил обоих родителей. Сам уже в возрасте и имея изрядный набор болезней, он страдал от того, что не может уделять им достаточно времени — развлекать, рассказывать что-то. Задолго до их смерти он это понимал. И занимался многим, что касалось забот о домашних, — протезом отца, пеленками внука...

Первой умерла его мама. Это было за год до его смерти. Помню, пока ждали очереди в крематории, мы долго бродили по Донскому кладбищу. Молча. Он не плакал. Хотя очень любил свою маму. Очень.

Через полгода умер его папа. Еще через полгода ушел сам Анатолий Васильевич.

Вспоминаю день, когда он хоронил своего отца.

После смерти мамы его отец остался один. Анатолий Васильевич вынужден был положить его в больницу. Они с Наташей много работали, а больному требовался постоянный уход...

Когда его папу хоронили, Анатолий Васильевич почему-то оставил меня дома, у себя. Сказал: «Вот, Наташа приготовила продукты — мы поедем на кладбище, а вы оставайтесь дома». Я говорю: «Почему, Анатолий Васильевич?» — «Ну, вы что-нибудь сделаете, у вас это хорошо получается. Оставайтесь дома. Пожалуйста».

Я разобралась в продуктах, послала чего-то докупить. Когда они приехали, стол был накрыт. Я помню, Анатолий Васильевич как-то нервно сидел в углу. Хотя, когда умерла его мама, он, кажется, даже к столу не подошел. Он говорил: «Я вообще

не понимаю этого обычая, как это можно, после смерти — застолье... Не понимаю». А тут он все же сидел за столом. Еще какое-то время мы побыли и уехали.

И только много позже догадалась, почему он меня оставил дома. Потому что его отца кремировали в том же крематории, где кремировали моего папу. И чтобы не напомнить о той боли, когда я хоронила своего отца, он меня не пустил в этот крематорий.

У Анатолия Васильевича вообще было какое-то особое отношение к смерти, это его чувство трудно описать. Он что-то предчувствовал заранее. Эта тема была для него мучительна. Видимо, он много об этом думал, но когда заходили разговоры о смерти, никогда в них не участвовал. Ничего не говорил. Отворачивался и уходил.

Из дневника. Испания. Июль 1999

Я еду в Барселону. Жара на станции. 10 утра. Деваться некуда. Солнце жарит вовсю. В поезде кондиционер, музыка. Переиграли много симфоний Моцарта. И 40-ю тоже. В дороге и туда, и обратно наблюдаю за испанцами. Тихие, сосредоточенные, в глазах усталость и грусть. Страна бедная. Может, и не бедная, но как у нас — везде по дороге разруха. А в Барселоне, на главной улице Ла Рамбля, в мусорных ящиках роются бамжи и бамжихи, что-то вылавливают и тут же едят. Только у нас еще существует жиролобие — пышные торжества, чревоугодие по любому поводу.

Дорога вдоль моря по большей части неблаго-

устроена. Это как у нас от побережья до Риги. (То есть уже не у нас.) Я у гида вдруг спросила, как доехать до Марселя. Она задумалась. А я просто перепутала. Много тех самых деревьев японских, жалкеньких, но красивых. И много прибрежных футбольных полей с воротами. Ах, ну да, Испания — футбольная страна. Вот и опять пошла качка...

Выхожу на Центральную улицу Барселоны. Где-то он тут жил, милый, дважды, где? Что видел, или — что им показывали? Тогда, в 1992-м, интересоваться было некогда. Да и он уже был на первой стадии заболевания — но тогда это казалось то ли изменением характера, то ли начавшейся очень рано старостью. Круг интереса к жизни сужался.

Сажу на Рамбля, пью воду из бутылки. Напротив, через переход, — маленький седенький старичок в белых туфлях. Смотрит в упор на меня. Нет, не на меня. На меня. Допила воду. Смотрит. Бросила в урну бутылку. Смотрит. Достала из сумки фрукт, ем. Смотрит. Может, голодный? Не похоже. Видимо, думает, что я бомж, и жалеет. Все мы бомжи, дедушка. Доела. Смотрит пристально. Видимо, я кого-то ему напоминаю. Достала сигарету, роюсь в сумке — ищу зажигалку. Передо мной старичок — дает прикурить. Я благодарю и спрашиваю — что, мол, вы на меня так долго глазели? Я на плохом французском, он — на каталонском. Я говорю: поскольку языка общего мы не знаем, нам не поговорить. Он, как я едва догадываюсь, говорит что-то о разных менталитетах, латиносы не похожи на других. Не перепутал ли он со славянами? Рассказывает, что у него

была большая «фамилия», то бишь семья — папа, мама, жили на побережье, в Малграт (то есть там, откуда я прибыла в Барселону). Сын уехал, и нет вестей, а жену уже похоронил. Я сказала, что я догадалась, поняла. И у меня *Il a 4 mois que ton mari est mort*¹.

Он пригласил меня в кафе выпить кока-колы или еще чего-нибудь. Видимо, вот в чем разный менталитет: на улице не пьют, не едят. А я не знала... Знаю я, дедушка, да вот, бедность, впрочем, как и у вас. Идти пить в кафе кока-колу от-казалась, так как мне надо успеть посмотреть Саграду Фамилию — собор великого Гауди. Старик сказал, что это далеко — два часа. Я поняла, что собор закрывается в 2 часа, и сказала, что все равно поеду на метро. Он сказал, что тогда это пять минут. Поцеловал меня в лоб, и я заплакала. Потом еще дважды жал мне на прощание руку, и мы расстались, так как надо было ехать к Гауди, который тоже был дедушкой, но такое задумал, что до сих пор достроить не могут.

Собор не впечатлил. В их метро я окончательно запуталась. А понравились мне старички. Боже, какие в Испании старички — все маленькие-маленькие, берут за руку и водят, и рассказывают, где пересаживаться. Я туда и обратно ездила, как мне советовали, перебрала все линии и думала сойду с ума — логики их метро мне не постичь. Много разных входов, но это не значит, что под землей это все соединяется, как раз все наоборот. Переходы наверху, на земле, и, главное, его, переход этот, не найти, так как он за углом через две

¹ 4 месяца как умер мой муж (франц.).

соседние улицы. Если бы не старички, погибла бы. Сколько старичков, и все маленькие. И без зубов — бедность. Это я понимаю, но чтобы по солнцепеку вел через улицу за угол ко входу в метро и объяснял, где пересадка под землей, хотя сам направлялся совсем в другую сторону, — не понимаю. Видимо, им меня было жалко. Да и мне их тоже. А молодые, здоровые так послали меня до Саграда, что я никогда бы не нашла этот переход через две улицы. И если бы не женщина милая, которая с другим старичком водила меня через улицы к переходу, Гауди мне бы не видать.

Добравшись с большим трудом до собора — постройке всех предыдущих веков, XIX, XX и всех последующих, — вернулась туда, откуда начала. На площадь Каталунии. Нет, испанцы мне определенно нравятся. Строгая, сосредоточенная, грустная, обреченная в своей бедности нация — оттого и скромны, и приветливы, и сосредоточены на чем-то существенном. Не «якобы».

Барселона или Марсель, или Одесса — те же платановые аллеи, знакомые южные города, не зря ошиблась, спрашивая, далеко ли Марсель. Что я тут делаю? Может, задержаться? Ведь большие не буду я в Барселоне...

В детстве иногда зажмуривалась и думала: когда-то ведь умру, и меня не будет. С этим я согласна. Умирают все. И меня не будет! Как это? Совсем не будет. А где же я буду? Где я буду?

Смерть неизбежна! Жизнь не бесконечна! Когда-то надо умирать?!

Согласна. Но почему так рано? 61 год? Это возраст? А 69 лет? Это жизнь?..

Кто отмеряет эту жизнь? 61, 69 — это срок? Нет, только — ПОСЛЕ МЕНЯ. Позже, много позже, — не при мне. Я боюсь.... Пусть живут, при любых обстоятельствах.

«Они уходят, потому что мы им позволяем» — кто-то сказал.

Очень хочется вылить воды на голову галдящим внизу, под балконом. Галдящим хором «Ола! Ола!» А также запретить мотоциклы. Первый час ночи, а они все взрывают и взрывают, то ракеты, то фейерверки. Нет, уже час ночи. А они молодые. Почему все молодые такие дурные? Нет, не все. На обратном пути, в вагоне, опять давали серьезную музыку — Вагнера. Думаю: может, нации прививают культуру, сразу видишь другие лица, иные, чем на улице. Ехал напротив мальчик лет 17, с папой. Таких лиц давно не видела, и таких глаз: какая-то наивная серьезность. Он припадал папе на плечо, видимо, устал, и все время кашлял. Папа тревожно поглядывал на сына, а мальчик как-то естественно серьезно держался... Нет, на такое выражение лица явно не хватает слов. Естественная сосредоточенность наивных людей. Хорошая нация — «каталуницы».

Над морем луна полная. Десять вечера. Плыву. Облака еще отсвечивают солнцем. И луна, и последние лучи солнца, и облака. А что на них? Что сегодня? Профиль Игоря прорисовался на одном горизонтальном облаке, и как будто он меня уносит, прикрывая собой. А вокруг черные стрелы, а я дую на какую-то свечу. Может, унесет?..

На пляже молодая пара ссорится из-за того, что муж в ботинках подошел близко к морю, и его окатило волной до середины белых брюк. Жена дуется и ругается, ушла к морю. Он на берегу, недоумевает, что делать. Потом соединились, она опять ворчит. Он ей: ну это же пустяки, ничего страшного. Русские. Бедность. Всякая. Я тоже так ругалась, от отчаяния и безнадежности... Хочется подойти и сказать: «Ребята, это действительно мелочи». Он бьет ботинком о ботинок, выбивает воду. По-моему, он их сейчас развалит. Летят брызги. Вы будете жить долго и счастливо, вы молодые — это не первые и не последние штаны, зарабатываете. Не в них суть. А когда он умрет, ты будешь вспоминать и то, как его пилила, и его растерянное лицо, и не простишь себе ничего.

Перед обедом — дождь, а после — солнце. На пляже не была — подожду, пока оно скроется. Провалилась куда-то в открытое пространство — было солнце, и очнулась через час с ощущением солнца. Как в тумане — на балконе тяжелое, мрачное освещение, тучи над морем... Да-да-да, и во сне было мрачное освещение, точно такое же, как над морем. Я стою на углу за двести метров и вижу, как Игорь у темно-красного здания поднимает какую-то тоненькую девочку, я ее знаю, и вдруг он начинает шататься, я кричу ей: держи его, он сейчас упадет! — а она у него на руках. Она прыгивает и удерживает его, он приближается ко мне, и я вижу, что ему нехорошо... почему-то снится всегда в голубом... Потом я оказываюсь во дворе иностранного дома, лестница в квартиры круговая, и мимо меня проносят веточки, я понимаю, что это гарденция, а несет ее моя подруга

Валя, на сей раз, в отличие от реальной, чрезвычайно говорливая и эмоциональная, — несет ее на похороны к Игорю. Ах да, похороны... Я оказываюсь на улице, Игоря уносят внутрь здания, живого отпевать, я туда не иду (как будто и не ходила на первые похороны, настоящие) и поправляю на себе белую вуаль, я в белой старой шубе, на голове вуаль из белого чулка с черными галочками, я ее прячу, глядясь в зеркало на улице, под шляпу, но вместо шляпы на мне оранжевая, в цветах, глазурированная миска, меня это вовсе не смущает, я жду, что Игоря привезут с отпевания, захожу в зал, а навстречу, отходя от гроба, врач, в белом халате, со страшными глазами. «Что вы ему сделали, он ведь был еще жив?!» — «Он был очень плох», — отвечает врач, и я понимаю, что это он его убил...

Что же произошло? Я привезла его в реанимацию в четверг. С утра был Н.Симонян с академиком, который давал Игорю эти чертовы таблетки в возрастающих дозах, не видя больного с января. И, как рассказал мне Симонян через три месяца, уже в пятницу утром (или в субботу?) заведующий сказал, что у больного один процент на выживание. А врач Старецкий этим же вечером после спектакля, в одиннадцать часов, сказал мне, что ничего не надо: «Мы справляемся...» Так что же там тогда произошло? И когда? Почему меня не впускали в пятницу и воскресенье, а в понедельник пустили? Чтобы я увидела его с отключенными аппаратами, в коме, но приходящим в сознание и еще узнающим меня? Ухаживать или прощаться? От меня скрывали — что? Что была передозировка лекарства, воспаление легких, пере-

стали функционировать почки и печень? Это я видела и в четверг. Сама меряла температуру — 38,8. Синие пятна на коленях тоже видела.

А может, что-то есть все-таки наверху, и мне что-то сообщается?.. Через сон?!!!

Игоря не отпевали. Брат сказал, что они, мол, лютеране. Верующие. А Игорь был атеистом. И его не отпевали...

Резко потемнело. Дождь, но какой-то несерьезный. Опустел пляж и улицы. На пляже в Малгра-те одинокое деревце. Как все удобно устроено — вдоль побережья волнорез, волны поднимаются, как и положено при шторме, но до берега гребни уже не доходят, разбиваются о волнорез. Безопасно. Хорошо, успела поплавать. Море переливается, как зеленая тафта — от изумрудно-зеленого до светло-желтого. Живу вразрез. Все на пляж — я в номер или гулять, все с пляжа — я на пляж. Одна. По берегу ходит пожилая женщина с электрическим щупом, издали — слепая, нет — что-то ищет и кладет в карман. Может, стекла, а может, утерянные в песке драгоценности. Пришли те двое, ссорившиеся. Она на каблуках, а он все в тех же ботинках, белых брюках и носках. К воде не подходит. Белобрысый, похож на мальчишку. Посидели и ушли. Прыгают с вышки...

Отель — пять корпусов. Цельный комбинат. Но все так устроено, что никто ни на кого не натывается. Везде лужайки с травой, холмы, скамейки, солярии. Можно уединиться. Много террас и много выходов из отеля. Я насчитала шесть. А может, их больше.

Постоянно ездит в машине полиция. Между

станциями железной дороги курсирует мини-автобус. Все для людей. Кстати, в электричке, справа при входе — места для слепых. Везде есть спуск для инвалидных колясок и перила. Очень много детей и очень много больных. Даже психически. Все относятся с пониманием. Культура.

Смешно: думала — молния, а это напротив в отеле две девчонки в купальниках снимают друг друга со встышкой.

На пляже появились двое — по-моему, это опять мои: на каблуках и в белых брюках. Целуются.

Я расшифровываю облака. Теперь — лежа мой профиль.

До вечера дождь прошел, и на пляже появились люди. По двое. Одиноких нет.

Страшная, внезапная, нелепая смерть.

Еще восьмого марта Игорь ходил, улыбался, шутил. Просил капустный пирог. Я его стригла... А двадцать пятого — был уже в коматозном состоянии. Долго ждали «скорую», долго ехали в реанимацию 1-й Градской. Пятница, двадцать пятого марта — «Наполеон». После спектакля — в реанимацию. Врачи говорят: справляемся, ничего не нужно. А через четыре дня его не стало.

Жизнь в последние годы давалась ему с большим трудом. Долго раздумывал перед тем как сказать фразу, чтобы не попасть впросак. Тяжелейшая работа мозга. И он пытался с этим справляться. Даже представить трудно, какого напряжения это ему стоило.

Перед больницей он плохо ходил, плохо ориентировался. Но это были проявления болезни, развитие которой могло растянуться на долгие годы. Она недостаточно изучена медициной. Существует масса версий: черепно-мозговые травмы, стрессы, генетическая наследственность и даже — инфекция...

Он болел примерно последние девять лет. У этого недуга есть разные стадии. Сначала человек куда-то рвется, боится что-нибудь забыть, опоздать — все время ему кажется, что нужно пораньше выйти, десять раз спросит: «А какие планы на завтра?» Все-му этому есть психологическое обоснование: быть нужным, к чему-то причастным... Постоянно надо было давать сосудистые препараты, каждый месяц разные, чтобы поддерживать в норме сосуды головного мозга. Последние два месяца их ему почему-то не давали...

Когда состояние Игоря ухудшилось, стало понятно, что оставлять его одного уже нельзя. Врачи сказали: «Домашний уход и никаких больниц» — там ведь тоже нельзя оставлять его одного. И было принято решение: Игорь поживет в семье старшего брата. И вот, года за два до смерти, он переехал к своему брату.

А что было делать?! У меня работа, я каждый день на репетициях — с Игорем же все время должен кто-то находиться: он мог забыть выключить газ или включить и не зажечь. Меня вызывали с репетиции. Однажды он потерял ключи. Вечером кто-то с его ключами пытался войти в квартиру. Спустилась вниз. Мне говорят: вышли два молодых человека из лифта. Пришлось менять дверь, было страшно... Да еще у меня периодически гастроли. А

у его брата — семья, внуки. Надо опекать, но как? Не мог брат с семьей переехать в нашу квартиру, не могла я бросить работу. Будь какие-то лишние деньги, наверно, можно было бы нанять сиделку. А где ей жить?! У Игоря пенсия триста, у меня зарплата в театре около тысячи... Это уже позже ему дали президентскую пенсию. И государство выделило для него квартиру.

Но и после этого Игорь неоднократно попадал в больницу. Мы прошли с ним через шесть больниц, от и до. Года за полтора до смерти с большим трудом подняли его после инсульта. Дежурили круглосуточно: брат и — по ночам — сиделка. Врачей приходилось привозить домой.

Как только выдавались свободные дни, я забирала Игоря к себе, на все праздники: Новый год, 1 мая, его дни рождения, — вплоть до последнего времени. Он был со мной не только в праздники, но и без праздников — когда семья брата съезжала на дачу, я старалась, чтобы он побыл у нас. В его комнате ничего не изменилось, соседи шутили: «Загорелся вечером свет — значит, Игорь у вас».

В последний раз, когда он был дома, я с большим трудом пыталась его переодеть для прогулки, и он сказал: «Что, тяжело тебе?» Я говорю: «Ну ты же такой большой, а я маленькая. Лучше бы было наоборот». Он улыбался.

Мы часто чувствовали друг друга на расстоянии.

Как-то я была на гастролях в Прибалтике, а Игорь первый раз летом остался на попечении своего брата, на даче под Москвой.

Мне пришлось прилететь на один день в Москву, чтобы получить госпремию. Я еле успела с самолета в Кремль. Вручение, поздравления, банкет...

Всю ночь в дороге, дома была часам к пяти вечера. Думаю, отосплюсь. И вдруг поздно вечером звонят родственники Игоря: в семь часов он ушел с дачи. А уже одиннадцать! Как же так, почему раньше не позвонили?!

Я начала обзванивать все отделения милиции: центральную, областную, ногинскую, черноголовскую. У дачи точного адреса нет, поселок — и всё. Плачу, объясняю, что это тот самый Нетто, найдите, помогите, он не ориентируется, уже темно, может заблудиться, он ушел четыре часа назад... Ну просто скулю, и ноги уже стали отниматься. Продолжаю звонить по милициям, не знаю куда бежать. Уже пять часов, как он пропал.

И вдруг около часа ночи — звонок в дверь: «Открывай, свои!» Боже! Как он добрался до дома? Оттуда добираться на трех видах транспорта, и сколько раз я там ни была, никогда не находила нужного автобуса, только по бумажке. И как почувствовал, что я появилась в Москве?! Ключей у него не было. Уезжая, оставила ему записочку: куда уехала и когда вернусь. А этот мой приезд был неожиданным для меня самой.

Он так устал, что не мог вымолвить ни слова. На чем приехал? — Но на все мои вопросы отвечал: «Да». От усталости даже уснуть не мог. Я так и не узнала, где он был в течение шести часов. Кто его подвез? Или всю дорогу пешком шел? Больной, в тапочках, в халате, без денег, без ключей...

Жизнь Игоря оборвало не основное заболевание. Причина смерти, по словам завреанимацией Мостового, «запущенная нелеченная пневмония». А официальный диагноз при поступлении: «медика-

ментозно спровоцированная почечная недостаточность, повлекшая за собой легочную, сердечно-сосудистую недостаточность, паралич дыхательной системы плюс пневмония», а уж об эпикризе и говорить нечего: все нарушено, отек легких и т.д. Выговаривать страшно...

Все понимаю — болезнь тяжелая, неизлечимая, прогрессирующая, — но смириться с тем, что он ушел из жизни из-за нелеченной пневмонии и из-за передозировки какого-то препарата «дриптана» — не могу. Я потеряла не мужа, а ребенка, который не мог пожаловаться, отвести руку с лекарством и попросить нужное ему.

И вот хожу и задаю вопросы себе и врачам.

Почему его оставили без медицинской помощи? Почему двенадцатого марта после терапевта не был вызван невропатолог?

Почему, если он заболел в понедельник, «скорую» вызвали только в среду?

Почему в среду в коматозном состоянии «скорая помощь» его не увезла?

Почему, когда я, неожиданно для себя, ничего не зная, прибежала в четверг и заставила, — только тогда «скорая» увезла его в реанимацию?

Почему ему давали в возрастающих дозах препарат, который спровоцировал интоксикацию всех органов?

Почему врачи в реанимации каждую смену говорили: «Нам ничего не нужно, мы справляемся»?

Почему, когда я на третий день вошла в реанимацию, капельница не работала, кислород не был включен?

На все «почему» мне ответили. И остаются одни «если бы»...

Если бы он не пробыл на улице два часа, не было бы пневмонии...

Если бы вызвать врачей в первый день...

Если бы мне позвонили в понедельник...

Если бы я приехала не в четверг, а в понедельник...

Если бы я заранее прочла аннотацию этого неизвестного мне препарата...

Если бы раньше вызвала консультанта...

Если бы увезла его в другую реанимацию...

Если бы врачи сказали в первый же день, что нет надежды...

Если бы настояла и осталась в реанимации с самого его приезда...

Если бы, если бы, если бы... На которые не будет ответа, и с этим мне жить всю оставшуюся жизнь. Если бы!!!!

И все-таки я разгадала ту длинную фразу, не понятую мною вначале, которую он повторял недвигающимся языком: «Оля, я очень плохо себя чувствую». Он просил о помощи. Надеялся... Господи, что же это?!..

Не знаю, зачем я это все пишу, не знаю...

Из дневника. Берлин. 2000

Я в Берлине, у врача. Голос «Свободы»: умерла Алла Балтер. Как там Эмма?¹ Весь тот год от близкого человека по капле уходила жизнь. Где он брал силы?

¹ Э. Виторган, муж А. Балтер.

К одному прощание приходит раньше, к другому — позже. Теперь мы сравнялись в горе, а со временем будем еще «равнее». Один раньше, другой позже. Пришла очередь поколения. И еще: лучшие уходят раньше. А что, написать бы такую книгу: «Как мы умирали». Надо, видимо, большие любить себя, чтобы не было хотя бы нелепых смертей. Женя Дворжецкий — нажал на газ вместо тормоза. Григорий Горин — врач, умер по недосмотру врачей. Алла Ларионова — инфаркт, концерт, смерть. Закономерность.

Эмма, сил тебе. Я с тобой. И с ней, и с Игорем, и вообще — я там, на Ваганьковском. Я с вами.

Более противного кладбища я не видела. Обывательски-снобистское уродство. В этом повинны не ушедшие, а мы, покуда еще живые. Экскурсоводы водят по именитым могилам — несут обывательскую чушь. А праздношатающиеся слушают и любопытствуют, как в паноптикуме. Каждый второй вопрос: «А тут кто?» — «Не знаю». — «А здесь?» А не пойти ли вам?.. «Жизнь моя — вот кто!» А ваши могилы где? Вот туда бы и ходили!

Наташу Вилькину хоронили в 1995-м. Прощались с ней в маленьком зале Малого театра. Гроб качался. Крышка была обита грязно-оранжевым ситцем, а сам гроб — грязно-розовым. Дефицит. В театре не нашлось куска одинакового ситца. Поминки — в столовке какого-то заведения по вакцинации. А в завершение рабочие театра, выносившие гроб, попросили у мужа за это деньги.

Актриса кино, маленькая Роза Макогонова, по словам соседей, плакала сутками напролет, как малый ребенок. Затем больница, психосоматика, смерть.

Всякая смерть чудовищна. Но есть оттенки. В иной есть унижительность – как в смерти Владислава Листьева. Насильственность, оскорбительность, цинизм – масса оттенков. И только малая доля смертей умиротворяюща. Долго жил, не болел чудовищными болезнями, не мучался, а как-то тихо отошел со временем. Но что-то мало тех, кто долго живет и отходит с миром. Трагически, внезапно, безвременно, скоропостижно, после продолжительной болезни. И все теряет смысл. Не имеешь права на жизнь, так как другой уже не живет. Ему недоступны все прелести жизни – так почему они доступны тебе? Игорь – там, а я – здесь? Он это не увидит и это не попробует, не ощутит – а почему тогда я должна ощущать что-то?! Не должна. Все было естественно, пока был жив, даже с прогрессирующей болезнью, и можно было давать то, что он еще способен ощущать. Какая бы она ни была, ограниченная болезнью, но жизнь – это жизнь.

VI

Из дневника. Москва. Январь 1987

«Трудовая артель» (как любил называть Вас ранее Анатолий Васильевич)! Вольно или невольно, сознательно или без, все или не все, явно или неявно, Вы оказались убийцами «Мастера». Мне же остался долг перед его Театром и его спектаклями. Зная, как А.В. огорчался оттого, что его спектакли сняты и не идут больше в Театре на Малой Бронной, я мучительно раздваиваюсь между пониманием необходимости существования спектаклей, им поставленных на таганской сцене, хотя бы еще какое-то время, в его память — и невозможностью для меня войти отныне в ваш барак, сарай, крематорий, называйте этот таганский дом как хотите.

Я еще не знаю, что во мне пересилит: долг перед Ним или невозможность войти туда. Но если пересилит долг, как Он бы хотел, я не могу прийти к вам, не высказав прежде хотя бы немногое из того, что я думаю (разумеется, не обо всех).

Вас вел, воспитывал, создавал дело, театр один художник. У этого искусства были свои законы и

позиции. Пока во главе театра стоит художник — есть дело, есть театр. Но даже мне Ю.П. жаловался, как ему с вами тяжело, как вы его не понимали и причиняли ему невыносимые страдания.

И вот он покинул вас после очередного собрания. Театр остался без художественного лидера.

Эфрос говорил: «Если от здания Театра отваливается кирпич, я должен его поднять и поставить там, где он был». Эфрос закрыл зияющую амбразуру.

Разве А.В. был виновен в том, что от вас добровольно уехал ваш Мастер и не приезжал два года, набрав за рубежом контрактов еще на четыре года вперед?!

Вы хотели руководить театром сами? Как? Рвать на части сферы влияния? «Я тут главный, а он тут»? Что-то вроде месткома, в разных масках: «я — сердобольная», «я — не от мира сего», «я — не в себе», «я — первая красавица», «я — вожак», а «я — злой мальчик», — и т.д. Делянки волков, для охоты: я тут охочусь, и никто сюда ни ногой?! Это имеет отношение к борьбе за власть — но какое отношение это имеет к Театру, к искусству?

Эфрос искренне любил вас и очаровывался вами, видя только ваши маски. Я тоже пыталась очаровываться вами, но интуиция удерживала. А потом помогло наблюдение и знание, вы вроде бы должны были быть людьми культуры, но искусство вас не интересует, вас будто бы должны волновать социальные вопросы, но и это вас мало интересовало.

Любимов был «художником протестующим, борцом за свободу и достоинство человека», но как странно, что нигде чаще, чем в вашем театре, я не слышала фразу: «При Сталине было лучше!» И как может актриса левого авангардного театра сказать в Польше в какой-то лавке продащице,

которая не все выложила ей на прилавок: «Я тебе, сука, приведу сейчас советского консула, он тебе покажет «не разумэм!»¹ И продавщица бежала за ней и извинялась.

Для меня это было почти потрясением! Кого же ваш Мастер воспитал как художник своим мировоззрением и искусством? Фрондирующих рабов, у которых страх за себя соединился с хамством и злобой по отношению к своим же коллегам и «братьям по искусству». Ненависть и рабство, лицемерие и низкопробные интриги, каких, наверное, не увидишь даже в провинциальном театре тридцатилетней давности.

К вам пришел другой художник — поэт, со своим мировоззрением, пришел заниматься только искусством и сохранением спектаклей Театра Любимова... И что же?!.. Что?! Теперь вы всем довольны?! Будет у вас среди вас мир?!

* * *

Когда Анатолия Васильевича не стало, я еще доигрывала в театре репертуар. Первые три месяца я болела и меня привозили из больницы играть спектакли. Наташа Крымова мне говорила: «Надо сохранить репертуар Анатолия Васильевича». И я продолжала там работать.

Потом пожалела (и сейчас жалею), что не ушла сразу. Это была мука — входить в этот театр. Мука — войти туда после смерти Эфроса. Меня и при его жизни этот крематорий не очень-то радовал...

И вот, на исходе третьего месяца как Анатолия Васильевича не стало... в один прекрасный день

¹ Не понимаю (польск.).

(между прочим, в день моего рождения) на Таганке вывесили приказ по театру.

Я узнала о приказе на два дня позже, когда меня привезли играть спектакль — «На дне» или «Мизантроп», не помню. В этом приказе распределялись так называемые «квартильные» премии — не министерские, а внутритеатральные. Денежные премии. Одна графа называлась «За мастерство». И вот «за мастерство» мне решили выдать 50 рублей. «Полицеймако — за мастерство — 250, Славиной — 350, Жуковой — 250», примерно такие цифры, и: «Яковлева — за мастерство — 50 рублей». Мое мастерство было не так уж совершенно с точки зрения Таганки.

Так разрешился вопрос о том, кто же, собственно, будет увязывать финансы с творческими биографиями актеров. Теперь, когда у руля остались свои, таганские, я и получила приказ на стене: «За мастерство — 50 руб.». Актеры знали, чего боялись! И, наверное, были правы. Только это обернулось не против них, а против меня, которая никакими экономическими экспериментами не интересовалась. В этом приказе, очевидно, и был наглядный результат эксперимента.

Из дневника. Москва. 1987

Неотправленное письмо директору театра на Таганке

Уважаемый Николай Лукьянович!

Я не задаю Вам вопроса, какими критериями пользовались Вы, измеряя мое мастерство «квартилами», но я сомневаюсь в Вашем праве представлять в этом вопросе «истину в последней ин-

станции». И я очень сомневаюсь в Вашей компетенции оценивать мое мастерство — не Вами оно мне дано и не Вам его измерять, тем более в дензнаках. И поквартально оно не измеряется. В Вашей дележке дензнаков прошу меня не учитывать — это не имеет отношения к мастерству.

Потом были гастроли в Париже. Уже без Анатолия Васильевича...

Последнее свое интервью Анатолий Васильевич дал французским тележурналистам перед своей поездкой в Париж. Что-то по-французски и я лепетала... Интервью было показано по французскому телевидению, когда Анатолия Васильевича уже не стало.

На гастролях в Париже я попросила достать мне эту пленку, что было очень сложно. Ее перетаскивали с канала на канал, потом все же вынесли и вручили мне. Но перед отъездом Ал. Гинзбург сказал, что он опасается за мое поведение на таможне и лучше, чтобы через границу ее провезла Н. Крымова. Так я эту пленку и не видела — очевидно, затерялась в архиве Наташи Крымовой...

Из дневника. Москва. 1987

Эмоциональный срыв, которого я так боялась при встрече с трупной на гастролях в Париже, произошел не в самолете, когда летели туда. И не при выходе из отеля по дороге в театр, не по дороге обратно, не за кулисами и не на сцене, не дай Бог, чего я боялась особенно.

Я встретилась с трупной через две недели пос-

ле смерти Эфроса. На панихиде они каялись, что повинны в его смерти, а уже через две недели я натыкалась на их улыбочивые лица. Остановить взгляд на ком-нибудь хотя бы осмысляющем происшедшее было трудно — таких не было. За редким исключением — Л. Бойко или А. Яцко... Остальные или улыбались, или были по-обывательски испуганы, или прятали глаза, чтобы не встретиться взглядом, или отворачивались, чтобы не сказать «добрый день». А может, полагали, что я должна сделать это первой.

Я все хотела понять — чему же они улыбались?! Так и не догадалась.

И только по возвращении в аэропорт «Шереметьево» произошел тот самый срыв, которого я боялась, потому что во мне сидело непреодолимое желание почти физической схватки. Моментами очень сильное... Но в Париже я его подавляла в себе, так как нужно было четыре раза выйти на сцену и продержаться до конца спектакля. Как мне это удалось, не знаю. То ли Бог помог, то ли профессия, которой Анатолий Васильевич меня обучил. И это при полном отсутствии физических и моральных сил. В номере я большей частью лежала на кровати, не в силах встать.

А моментов для «схватки» было очень много, так как в труппе четко оформилось ощущение, что не эфросовские спектакли вывозились в Париж, а они сами, «знаменитые актеры знаменитого театра», приехали на гастроли и вывезли с собой портрет уже умершего Эфроса. Этот портрет стоял на сквозняке между двух дверей, у выхода, на грубо сколоченной деревянной крестовине, и выходящая публика вряд ли понимала — кто это и зачем, так как между выходом и вешалкой,

надевая пальто, надпись, расположенную внизу, рассмотреть было трудно, и кто это, чей это портрет, догадаться тоже трудно — то ли Горький, то ли Чехов, то ли будущий какой-нибудь деятель будущих гастролей в Театре наций. Повесить на сцене, к недоумению французов, они его «постеснялись» по разным причинам: не монтировался с декорациями, боялись дурного вкуса — «спектакль после спектакля» и т.п.

Зато кланялась труппа отменно, предлагая себя публике, будто это сделали они и сие творение принадлежит им и только им, зады поднимались в поклоне выше, чем головы, со сцены увести их во время поклонов было невозможно...

Самым замечательным было то, как директор, которого я заметила стоящим на выходе из зала, посреди уходящей публики, махал руками, показывая артистам: мол, идите кланяться, еще и еще! Было такое ощущение, что в зале стоит Ю.Любимов и мигает знаменитым фонариком — мол, играйте быстрее, без пауз, а то я вами недоволен!..

Потом директор позвонил мне в номер — случайно, по ошибке! — и я, воспользовавшись этим, сказала: «Николай Лукьянович, то, что вы выделяли в конце зала, размахивая руками на виду у изумленной публики, направлявшейся в раздевалку, — недопустимо. Прошу вас помнить, что у режиссера Эфроса — другая эстетика, другое достоинство и другой вкус». Мне было замечено, что «к сожалению или к счастью, я звонил не вам, а переводчице, а попал к вам», — на что я сказала: «Разумеется, **к сожалению**».

Это был первый разговор. Второй был вслед за этим на улице, когда он, Дунак, при отвернувшемся парторге, юродиво кланялся мне в пояс. Почему

он решил таким образом со мной раскланяться, я не поняла. Ответила лишь, что мы только что «раскланивались» по телефону. Но его это не остановило — он еще долго продолжал юродиво кланяться в пояс.

А срыв произошел на таможне в «Шереметьево». На моей тележке поверх чемодана лежали длинные букеты орхидей, которые я везла на могилу — это было так понятно и очевидно (шел февраль 1987 года и еще не было сорока дней как не стало Анатолия Васильевича). Но Дурак решил случайно на цветы облокотиться, и они начали падать. Он стал их поддерживать, на что я сказала: «Руками прошу не трогать!» — «Что ты, что ты, — сказал он, — я хотел их только поддержать». — «Прошу впредь, пожалуйста, называть меня только «на вы» и по имени-отчеству!» Подошел едва стоящий на ногах от выпитого И. Бортник и изрыгнул: «Подумаешь, это ведь не гроб!»

Вот тут-то и произошел срыв. Я, правда, не кричала, но со сведенными судорогой губами, почему-то басом, проговорила: «Тебе еще дискуссии о гробе не хватает?! Если начну — мало не покажется». Раскачиваясь на еле державших его ногах, все с той же ухмылкой, он сказал: «Да, с воспитанием у нас неважно!»

Конечно, если вливать в себя постоянно энное количество водки, легко быть «отвязанным». Особенно с женщиной.

Ну о достоинстве мужчин-актеров говорить сложно, да и не нужно. Так как психология определяется прежде всего зависимостью актерской профессии, а зависимость — это женское свойство. Стало быть, и профессия это женская, от-

сюда — и психология. Я не хочу сказать, что это плохо. Это так, и этим объясняется всё. В театре актер с мужской психологией — редкость. Профессия.

Однажды я слышала, как по телевизору некий актер, ведущий весьма эксцентричных, якобы мужских, рискованных шоу, заявил, что он-де за свою тещу «пасть порвет» или что-то в этом роде, если ее «кто обидит». А накануне я наблюдала, как тот же актер в политическом шоу Е. Киселева, выступая в группе поддержки очередного политического деятеля против В. Жириновского, в ответ на свою реплику получил от последнего публичный миленький втык: «А ты, проститутка, вообще молчи, да и все вы, артисты, проститутки!» Актер ничего ему не ответил, а только как-то глумливо осклабился.

Я даже присела у телевизора. Мало того, что оскорбили его, такого крутого шоумена, но еще и всех артистов в придачу, — и он промолчал?! А на следующий день заявляет, что за тещу сделает кому-то что-то такое суровое. Смешно — себя защитить не сумел, но грозит! Женищина.

Так же примерно и пьяный фрондер из Таганки: боялся играть незнакомую драматургию, высчитывая — будет или не будет у него такой же успех, как в «На дне», задолго до выпуска спектакля и благополучно пропивший уже свой талант, которым обладал когда-то.

Фрондирующий трусливый выпивоха, последствия пьянства которого наблюдала вся труппа, отказавшийся у Эфроса от двух последних ролей, не приходивший на репетиции — то ли из-за пьянок, то ли в страхе перед собственным провалом, прикрывающийся высокими идеями насчет нека-

чественной литературы, выбираемой Эфросом для театра!..

Тут с двух сторон подбежали два актера и со слезами начали успокаивать меня, бормоча что-то нелепое: «Мы плохие актеры, и ты нас не уважаешь, но мы сотрем эту мразь...» — и т.д. Затем пришлось мне их успокаивать, так же глупо: «Дураки вы, дураки, хорошие люди не могут быть плохими актерами, и перестаньте плакать и обрацать на все это внимание...» Как выяснилось позже, эти хорошие не задержались в труппе.

Встречалась я в Париже и с другими людьми — которые помогли мне выжить, благодарность и нежность к ним я сохраню на всю мою оставшуюся жизнь. Это — «диссиденты» Ал. и Ар. Гинзбурги, Ира Баскина, Виктор Некрасов. Это Лева Вайнштейн, приехавший из Америки и просидевший все дни то в комнате у Наташи Крымовой, то у меня, а вечера, конечно, в театре. (Как потом я поняла, он приехал проститься не только с Анатолием Васильевичем и его творчеством, но и с нами, так как через полгода умер в далекой Америке от неизлечимой болезни.) Это, наконец, мои московские поклонники, приехавшие из Голландии, — и, как я потом узнала, еще многие приезжали ко мне в Париж, но не решились подойти.

Если бы Эфрос смог узнать, что гастроли в Театре Европы посвящались его памяти, он был бы счастлив. Слово «счастлив» тут может показаться странным, но на похоронах Высоцкого, увидев тысячные толпы народа, он сказал мне: «Если бы Володя это видел, он был бы счастлив».

На таможне, после схватки по поводу сброшенных цветов, меня вдруг окликнул таможенный чиновник. Это был сын моей давней приятельницы Тани Пивоваровой из ЦТСА (однокурсницы Анатолия Васильевича по студии Завадского), у которой мы с Игорем в течение долгого времени традиционно отмечали Новый год, — Гриша Кардашев. (Вскоре он погиб в автомобильной катастрофе, в возрасте тридцати лет.)

Наивная Таня перед поездкой моей в Париж командирским тоном сказала сыну: «Гриша, Ольга Михайловна приезжает в твою смену, и ты посадишь ее на такси». Гриша стал слабо возражать: «Мама, я ведь буду на работе, я не смогу отойти от стойки». — «Сможешь!» Я улыбнулась: как родители не понимают взрослых детей и их сложностей!

Но Гриша все же мне помог. Я подошла к нему, и он тихо спросил: «Ольга Михайловна, вы везете что-нибудь запрещенное?» — «Ну что ты, Гриша, — книги, газеты, устрицы, которыми меня снабдили провожающие». — «Вы можете быстро уехать из аэропорта?» — «Да, конечно, меня встречают студенты». — «Через минуту чтоб вас в аэропорту не было. Вами уже интересовались наши бдительные органы». Я вспомнила, что под креслами в самолете, где сидели я и Крымова, мы нашли какие-то сомнительные брошюры.

Они так следили в Париже за нами и за теми, кто нас провожал от гостиницы... Видно, решили, что я повезу бриллианты — один из провожающих перед отъездом из гостиницы менял деньги в ювелирном магазине. Да и поехала я в аэропорт не в автобусе

вместе со всеми, а в такси, и за нами от гостиницы рванули две машины. И если бы мы остановились в дороге снять верхнюю одежду — в машине было жарко, — то, возможно, нас бы и «повязали». И уж как за нами присматривали в аэропорту — куда ходили и в каком кафе сидели...

Директор театра просил нас объявиться в аэропорту, то есть из кафе подняться на второй этаж и предстать перед ним воочию. А когда мы объявились, то оказалось, что для нас с Крымовой не хватает то ли мест, то ли билетов. Может, уже запланировали оставить нас в Париже? Мы посмеялись. Места нашлись...

После смены домой пришел бледный Гриша: «Что же вы все-таки везли, вас искали и до того, как вы прошли таможеню, и после». У него спросили: «Проходила ли Яковлева?» Гриша ответил: «Я не запомнил. По-моему, прошла». — «В чем она?» — «По-моему, в рыжей шубе и шляпе». — «Когда прошла?» — «Достаточно давно».

Видимо, не догнать было, студенты водят машины быстро.

Знали бы они, что в Гришиной квартире стоят, по крайней мере, три или четыре мои фотографии. Таня любит расставлять фотографии.

Я попросила Гришу не беспокоиться ни за себя, ни за меня, так как из «криминала» у меня были Георгий Иванов, Мандельштам, Набоков, Цветаева, Пастернак, Библия (она, правда, была запрещена для ввоза) и альманах «Воспоминания из прошлого» парижского издательства «Атенеум» — подарок издателя из Ленинграда Володи Алая. А теперь он умер, замечательный, молодой, красивый. Как же быстро все происходит...

«Криминал» на таможне нашли у других, у тех, кого не пасли. Весь набор: и оружие, и литература — антисоветская, просоветская, религиозная, антирелигиозная...

Вспомнилось: когда мы приехали из Парижа, Евгений Лазарев, тогда главный режиссер на Малой Бронной, прислал мне письмо: «Уважаемая Ольга Михайловна! Не хотите ли Вы вернуться в театр?» Я только улыбнулась...

И почему я не ответила? Я была ему признательна за такой шаг, за такое письмо, но ответить не ответила... Вскоре и самого Лазарева «ушли» из театра на той же Малой Бронной. «Уйдут» следом и Портного, и Женовача, и Житинкина — главных режиссеров. Одного за другим в короткие сроки. Что так?! Чем так прославился театр, что его труппе не подошел ни один, ни другой, ни третий?! А может, они не подходят все тому же директору, который есть там величина постоянная?!

Из дневника. Москва. 1987

Во время траурных дней января позвонила в дом к Наташе Крымовой актриса А. из театра. И сказала: «У меня спектакль, но в моей гримерной сидит экстрасенс, который может снять боль на расстоянии».

Можно ли снять эту боль? Да и зачем ее снимать?! В мире нелюдей — это, наверное, норма. Они боли не чувствуют.

Я спрашиваю: а что, собственно, нужно кри-

тику С.? Приехал из провинции, утвердился в Москве. Но что же он ярится и злобится на Эфроса? А все оказывается просто: со знаком ли плюс или минус, но **все** понятны — свои. А **этот** не такой! Так вот — чтоб не было его! Одним своим существованием Эфрос опровергал его жизнь конъюнктуры и прагматизма. Своим существованием опровергал. Так вот — не нужно этого опровергающего его жизнь примера — втопчу его в грязь. И втоптывает. И становится секретарем СТД. А об Эфросе никто не вспомнит на съезде СТД! До искусства ли тут? Когда надо устраиваться! Устроились...

А как теперь с искусством? Кто поставит «Гедду Габлер» так, как задумывал ее ставить Анатолий Васильевич? Лучшие, хуже, но так, как он, — кто?! Четверть века проработав с ним, казалось, нечему удивляться. Но так трактовать Бражка, Тесмона... Это даже Бергман не заменит.

Театр с точки зрения буфета, изнутри, для наших актерских самолюбий... А если подумать шире — с точки зрения мирового искусства? Разве не интересно, как бы Эфрос поставил «Фрекен Юлию», которую привез знаменитый Бергман. И у нас он был, свой... да вот убили... чтоб не было...

И стало лучше?! Где? В каком театре?

Я ушла из Театра на Таганке потому, что больше не могла там находиться, не могла ходить по этому зданию, где все было связано с памятью о Нем. Я знала: надо играть, надо, чтобы шли его спектак-

ли, — но была не в силах. Слишком хорошо помнила, *что* с Ним там сделали. И если в театре убивают таких, как Эфрос, то этому учреждению название не театр — это, видимо, что-то другое и для других. Боль оказалась сильнее профессии.

Да, хорошо бы было больше туда вовсе не входить, но... продолжала работать до 1989 года.

Я заходила в театр только для того, чтобы играть спектакли — у меня был путь до гримерки и от гримерки к выходу.

У них шли собрания, что-то в театре происходило. Они долго уговаривали Губенко (говорят, Золотухин даже упал перед ним на колени), чтобы он спасал театр и взял руководство на себя. Он вскорости и взял.

Однажды меня вызвали Губенко и Дупак. Для переговоров. Это было буквально перед моим отъездом в Париж.

До этого были гастроли в Новосибирске, где фамилия Эфроса в афишах не упоминалась. На афишах его спектаклей не было написано, чей спектакль, — не было имени режиссера! Мизерабельно... А в газетных материалах — это уж литчасть постаралась — не было обозначено, что в труппе состою я. Играю в спектаклях, а в труппе не состою.

Когда меня вызвали, Боря Хвостов спрашивает: «Ольга Михайловна, может, мне с вами пойти? Может, тогда вам будет... не так противно?» — «Нет, Боречка, — отвечаю, — я еще способна разговаривать одна».

В театр войти отказалась. Тогда предложили встретиться в кафе театра — это было какое-то новое помещение. Я сказала: «Ну, если вход с улицы, приду».

Разделась на первом этаже, и Боря говорит: «Я

вас тут буду ждать». — «Хорошо, Боря. Я вернусь, не задерживаясь».

Они сидели на втором этаже, за дальним столиком. Губенко и Дупак.

Два Николая. Тут бы мне и загадать свое счастье. (К собственной радости, вскоре я освободилась-таки от этого театра.)

На столе — орешки, вода, может быть, даже что-то из «выпить», не уточняла...

Губенко начал с того, что он ко мне очень хорошо относится. Я сказала: «Я к вам тоже хорошо отношусь». И это была правда, поскольку в ситуации, связанной с Эфросом, он никак не значился: ушел до того, как Анатолий Васильевич принял театр, и пришел после того, как Анатолия Васильевича не стало. Затем Губенко сказал, что у них нет ко мне никаких претензий. Я ответила: «Откуда бы они могли быть? У меня к вам тоже претензий нет». — «Не хотели бы вы остаться в театре и репетировать в какой-нибудь пьесе, любой, какую назовете?» Мы, мол, будем думать, как это осуществить, пригласим какого-нибудь режиссера. (Может, он имел в виду себя как режиссера?) Я поблагодарила за внимание. «Вы подумайте, сразу не отвечайте — вы можете в театре делать все, что вы хотите», — продолжил Губенко. «Господи, да не покупаете ли вы меня?» Он улыбнулся и ответил: «О, если бы я знал, что вас можно купить, мне было бы легче». — «Я благодарна вам за ваше предложение, но остаться не могу. Меня не устраивает морально-этическая атмосфера в вашем театре». — «А в чем это выражается?» — «Хотя бы в том, что на гастролях в газетных материалах, которые давал театр, я не заметила ни фамилии Анатолия Васи-

льевича, ни своей фамилии – никаких следов моего присутствия в труппе. Да и общая атмосфера в театре меня не устраивает. Поэтому я благодарна вам за ваше предложение — и вот мое заявление об уходе».

На этом мы расстались. Я вышла, Боря спросил: «Как?» — «Хорошо. Все замечательно».

В ноябре я уехала в Париж.

Эфросу максимализм был присущ только в работе. В жизни, в общении с людьми, с актерами он бывал предельно терпим и терпелив. А я не научилась ни забывать, ни прощать. И удивляюсь, когда другие страдают некоторой забывчивостью, своеобразным «манкуртизмом». Знаю, что резка, несдержанна, но так уж оно есть, меняться поздно. Да и незачем. Каждому свое, а мне постигать — и не постичь — это страшное слово «никогда»...

Уезжая во Францию, я не уезжала навсегда. Просто нужно было оказаться подальше. Представилась такая возможность — и уехала. А нужно было вернуться — вернулась.

Это могло быть бегство и на восток или на юг, на север. Но от себя не убежишь. Да, там лучше думается, обостренной и отстраненной. Но возникает тягостное ощущение — чужая.

Может быть, и здесь я чужая, и там не своя. Разве от этого убежишь?

Но за эти несколько лет я поняла: с самолюбием у меня все в порядке. Оно спокойно. А вот работать надо. И у себя дома. Надо быть в своей профессии.

Конечно, было бы красиво сказать: я ухожу из театра навсегда!

Мне так и казалось, что я «ушла навсегда», — ведь несколько лет пробыла практически в небытии. Ра-

ботала во Франции и даже зарабатывала довольно много денег, озвучивая фильмы. Но я «не жила». А из России «лапкой»-то меня нет-нет да и трогали: кто-то позвонит, кто-то рецензию напишет. Кто-то «Вишневый сад» предлагает, «Пятое колесо» из Ленинграда приезжало с предложениями. Да я и сама часто бывала в Союзе...

А потом меня пригласил Андрей Александрович Гончаров — первый режиссер, который предложил восстановить спектакль Эфроса. Первый. Тут уже были неуместны категории «хочу», «не хочу». Было ощущение: должна. На Бронной и на Таганке положение с эфросовскими спектаклями было известно. На Бронную Виктюк даже приходил с идеей посвятить спектакль Анатолию Васильевичу — отказались и от Виктюка, и от пьесы.

Обидно, что многие постановки Анатолия Васильевича канули в Лету. Да, театр — искусство сиюминутное. И тем ценнее, что «Наполеон Первый» обрел вторую жизнь. Очень рада, что вот уже несколько лет вновь играю в нем. Что у меня деликатный, умный, внимательный партнер — Михаил Филиппов.

Сейчас имя Эфроса, можно сказать, предается забвению. В справочники и в энциклопедии даже вкралась опечатка: день рождения указан на месяц раньше (3 июня вместо 3 июля).

Но, с другой стороны, есть тенденция — многие стараются опереться на это имя. И даже те, кто плохо к нему относился или просто был равнодушен, норовят опереться на него, потому что он неоспо-

римый художник и его имя прикроет. Нет, не забыли — но каждый помнит по-своему..

Мне как-то один режиссер пожаловался: ориентиров нет. Должен же кто-то быть. Раньше мы знали, что есть Эфрос — человек, режиссер. А сейчас — нет ориентира.

Был период в современном театре, когда ставили что Бог на душу положит, отсутствовали серьезные художественные идеи. Сейчас как будто идеи появились, но, мне кажется, не слишком существенные. Молодые говорят: это старье, а вот мы создаем новое. А что новое? Пусть доберутся до сути, пусть предложат что-нибудь. Сделайте, покажите — я восприму, я человек достаточно эмоциональный, способна на живой художественный отклик. Но — где новое?

В свое время мы отрицали старый театр. Смели его. Долго — и интересно — существовали в новых театральных реалиях. Ефремов, Любимов... Много сделано художественных открытий. Но ушел художник — и что же осталось? Что осталось после Ефремова во МХАТе? Несколько старых спектаклей? Что останется от нашего поколения в театре? Евроремонты в театрах? Где в гримерках фронтальные зеркала до пояса и лампы светят непонятно куда. А если актеру надо посмотреть на себя сбоку или во весь рост, то уже негде — надо на другом этаже искать. Так что же — все сначала? От Станиславского...

Выходит, что все зависит от личности одного уникального художника, который может создать игру под названием театр. Здесь и сейчас.

Это как в одежде: здесь ничего нового не бывает. Вот я смотрю на моду. Чего только не делается!

То с платформой, то без платформы, то на высоком, то на шпильке, то на толстом, Боже мой, как интересно! — И ничего нового. Все это было, я даже могу перечислить, в какие годы, — никто не удивит. Разве что особым изяществом или художеством. Тогда конечно.

Нынче мало кто в мире занимается штучным производством, ручным. Говорят, это дорого, непродуктивно, нерентабельно. Может быть. Но то, что сделано руками, если сделано искусно, изящно, — всегда поражает. Неординарностью. А все массовое... даже уродливым кажется. Но сейчас мало кого волнует изящество, неповторимость — на всех одинаковые шорты, трусы, майки, джинсы, рубашки — все ординарно.

Многие попросту растерялись, взрослые, молодежь. Может быть, есть и другая замечательная молодежь, но я вижу то, что вижу. Кто-то — в коммерцию, кто-то сформировался как потребитель, кто-то — в секту, кто-то — на митинги. Кто-то — в президиум, кто-то присягает новой власти... А большинство озабочено тем, как семью прокормить, как выжить. Потеряли почву под ногами почти все.

Так вот, Анатолий Васильевич, я думаю, в наше время не растерялся бы и знал, чем заниматься — искусством. Он репетировал бы, что бы ни происходило вокруг, — работал.

В интервью как-то спросили: что такое для меня Эфрос?

Трудно ответить на этот вопрос. Обычно я ухожу от него.

Как передать влияние Учителя на тебя? Можно ли выразить словами, как Учитель тебя сформировал? Не

назидаю, он сам жил по божеским законам, зная, что мелко, что высоко, а что плохо. Каждый раз каким-то особым способом давал понять: вот это дурно, а вот это хорошо. И не выносил жлобства и чванства.

Ты шел, как по лезвию бритвы, но его влияние поддерживало, направляло, не давало оступиться.

Если бы не Эфрос, я была бы другая. Я постоянно все подвергала сомнению, такой характер. Мне казалось, что я делаю что-то слишком простое и стремилась к более сложному. Это Анатолий Васильевич направлял мой вкус, темперамент. Он наполнял меня содержанием, я бы сказала, более осмысленным.

Эфрос для меня — это прежде всего культура театра. Он сам, его личность.

Можно считать это кощунственным, но для меня он — современный Чехов, благородный, скромный, нежный. Чувствующий, эмоциональный, понимающий чужую боль. Переживающий, но не жалующийся, никогда. Человек мужественный и сильный. И режиссура его вытекает вот из этого состава личности. Даже его технические приспособления на сцене. Он стеснялся постановочных трюков, стеснялся в буквальном смысле. Зачем нужны трюки, если смысл театра в другом: в подлинном взаимодействии персонажей, в психологической связи между ними. При определенной внешней условности — тончайшая психологическая разработка пьесы. Как он это делал, объяснить трудно. Да — профессионализм плюс мировоззрение и уникальная личность. Но божий дар разгадать невозможно...

Чехова он очень любил, как его прозу, так и пьесы. Ставить Чехова было для него всегда наслажде-

нием. Счастьем был сам процесс работы. Он чувствовал этого автора как человека, который никогда его не подведет. Трижды — в России и за рубежом — поставил «Вишневый сад», и уже был готов замысел четвертой постановки.

Его вкусы и привязанности в классике отмечены постоянством. Он трижды ставил Мольера и трижды — спектакль «О господине де Мольере» Булгакова. Трижды ставил Шекспира, задумывал четвертую постановку — «Бурю» (на театральной сцене). Обдумывал «Гамлета».

Очень любил Хемингуэя. Наверное, потому что сам был таким же простым и мужественным.

Шостаковича — очень любил. Раньше многих не просто понял гениальность этого композитора, но сделал его музыку своей ежедневной музыкой. Одним из самых счастливых дней его жизни был день, когда он получил письмо от Шостаковича по поводу спектакля «Три сестры» в 1968 году. Крупные художники и должны протягивать один другому руку, давая понять, что они слышат друг друга.

Он хотел познакомиться с Феллини, который был для него критерием в искусстве, кумиром. Так и не успел познакомиться со Стрелером. Хорошо знал его книги, статьи, любил его спектакли, часто о них рассказывал. Незадолго до смерти зимой он был в Париже, но Стрелер болел. Казалось, не страшно — встретятся в феврале. Не встретились...

Он так и не познакомился с Уильямсом, который понимал и чувствовал театр близко к тому, как чувствовал его Эфрос.

Режиссура — профессия очень жесткая, строгая. Но, хотя Анатолий Васильевич был очень тре-

бовательным человеком, я могу сказать, что он был самым нежным режиссером в наше жесткое время.

Характер у него был не простой, но не тяжелый. Чувство справедливости развито до крайности. Актеров любил многих, но назначал на роль только в соответствии с замыслом. Ко мне относился с нежностью, но иной раз такие делал замечания, что до конца жизни буду помнить.

Когда-то я наивно была уверена, что любой может делать то же, что Эфрос. И даже должен. Я не работала тогда с другими режиссерами, не с кем было сравнивать. Только потом поняла разницу. Не потеряв, не оценишь...

Анатолий Васильевич был режиссером от Бога. Таких теперь (да и всегда) мало. Придут и наблюдают, наблюдают. А где режиссерская трактовка, оригинальность замысла? Наконец, увлеченность замыслом — он умел заразить актеров своим видением. Играючи объяснял сложнейшие ходы, и актеры устремлялись к нему всей душой, как дети... Нет, после Эфроса я пока не встретила своего режиссера и вряд ли встречу: слишком «отравлена» его талантом.

Работа с ним была и счастьем, и мукой. Счастьем — потому что был критерий, высшая мера той художественной истины, к которой он стремился.

Но обыкновенные люди, как правило, не в силах соответствовать такому уровню одержимости. А он верил, что другие такие же, как он сам. Иногда, правда, это приводило к тому, что средний актер оказывался очень талантливым. Эфрос извлекал из него то, о чем тот и сам не подозревал.

Я не всегда соглашалась с его предложениями

и порой сопротивлялась. И только позднее, когда идея входила вовнутрь и осваивалась на эмоциональном уровне, я понимала, насколько знал и чувствовал Эфрос женскую душу. К сожалению, все эти женщины и девушки живут только во мне, может, еще в чьей-то памяти, но не на сценах театров. У него был свой мир, но не было своего художественного дома, своего художественного пристанища.

Эфрос терпеть не мог категоричности в оценке произведений искусства и, в частности, актерской и режиссерской работы. Даже разносы свои начинал примерно так: «Ребята, мне кажется, что сегодня вы...» — и так далее.

Он постоянно поддерживал актеров морально. Придет за кулисы перед премьерой, шутит, подбадривает, успокаивает. Я трясусь перед выходом, пристаю к нему: «Анатолий Васильевич! Ну что играть-то мне? Про что?» — «Отстаньте вы, Оля, — говорит, — сами все знаете. Сыграете, как всегда, прекрасно! С Богом!»

Часто находил у себя режиссерские промахи, но изредка приходил после спектакля за кулисы притихшим, просветленным. «Ну что? Как?» — спрашиваем. «Ничего, ничего. Нормально. Я даже всплакнул сегодня». Да, с ним случалось такое. «Над вымыслом слезами обольюсь». Он объяснял свои скудные слезы восторгом перед мыслью и тончайшей актерской игрой, способной передать эту мысль.

И еще он говорил, что его давно уже волнует только Добро. Красивым человеческим поступком и благородством способен был восхищаться до слез.

Кому-то может показаться, что я преувеличиваю, идеализирую. Людям, которые не верят в идеальное, возможно, трудно меня понять.

Анатолий Васильевич позволял актерам импровизировать — но «строго в квадрате». Он вынашивал идею спектакля задолго до встречи с актерами. К этому моменту он уже знал, что ему нужно от актера. Он создавал условия для импровизации, чтобы высвободить все, что заложено в актере. Но вместе с этим потихоньку направлял, подталкивал и в результате добивался выполнения своего, довольно жесткого рисунка.

Это не значит, что нельзя было добавлять свои штрихи к портрету, но только в пределах заданного смысла. Причем, наблюдая Эфроса многие годы, я заметила, что в его отношении к импровизации произошла эволюция. В молодые годы он давал актеру больше свободы, но со временем импровизация перестала ему казаться пределом мечтаний. Захотелось большего накала мысли и более острой формы. Тончайшая психологическая вибрация актерской игры, острая, уникальная для каждого спектакля форма и высокий накал мысли — вот то, к чему последние годы стремился Эфрос.

Анатолий Васильевич никогда не говорил: «мой актер», «не мой». Но ощущение «своих» актеров было всегда. Для него «свой» актер — тот, кто умел точно выразить его замысел. Он говорил, что «надо придумать роль для Дурова или для Волкова». «Своих» было очень много. В том числе Калягин — во МХАТе, Высоцкий — на Таганке.

Но специально ни для кого он пьесы не брал. В

том числе и для меня. Это только со стороны так кому-то кажется. Если роли раскладывались на труппу — тогда пьеса бралась. Вот какую кому роль давать — это он уже решал сам.

Он знал про нас, про актеров, то, чего не знали мы сами. Кому бы пришлось в голову давать Волкову роль Отелло или Дон Жуана? Но это соответствовало его замыслу, нужному повороту пьесы. И все открывалось заново: и актер, и роль, и пьеса.

Эфрос заражал актеров чем-то таким, без чего они не могли дальше существовать. Им становилось скучно без него, их начинала мучить ностальгия. Они заболели Эфросом, им невозможно было не заболеть. Как будто человеку наркотик впрыскивали...

Это при том, что он был очень требовательным. Когда я была уже на Таганке, Анатолий Васильевич говорил: «Оля — бодрый, крепкий, здоровый тон! Почти даже без нюансов — но: бодрый, крепкий, здоровый тон». Он добивался крупности, масштабности. Не позволял мне уходить в какие-то привычные... ну что ли детские тона, инфантильные. С каждой новой ролью он требовал нового обертона. Во всем. В пластике, в голосе, в характере. С каждой новой ролью.

Я понимала его, а он понимал мое бормотанье, хотя кроме него на это мало кто был способен. У меня в театре — в молодости, в Ленкоме, да и на Малой Бронной, — даже переводчик был. Когда я начинала что-то лепетать, вскакивал Гена Сайфулин и кричал: «Ой, можно я объясню, что она имеет в виду?!»

Для меня Эфрос был не мужчиной, не режиссером, а какой-то совершенно уникальной личностью. Трогательный, по-детски застенчивый...

Долгое время за границу его не пускали. Как-то выпустили в Польшу (Новая Гута) что-то там ставить. Я разыскала его по телефону (у меня способность такая была, находить того, кто мне нужен, везде), звоню за город, в какое-то театральное общежитие: «Анатолий Васильевич, я вас нашла!» — «Ах, как хорошо, что вы позвонили, я спать хочу, стою тут на одной ноге, диван, понимаете, есть, а постельного белья нет». Я говорю: «Так вы поищите, там же кнопочка должна быть». — «Подождите, — кричит, — не вешайте трубку!...»

С начальством он вообще не мог общаться. Еще в Ленкоме от него постоянно требовали идеологических спектаклей. А Эфрос улыбался беспомощно и на все твердил: «Вот я лучше «Чайку» к празднику поставлю...»

Зная теперь, что такое театр, я не понимаю, как Эфрос мог существовать в нем.

Во мне часто возникал какой-то... то ли страх за этого человека, то ли нежность или, скорее всего, жалость. Я даже не знаю, что сильнее.

Часто всякие глупости слышишь: «Жалость оскорбляет человека». Да так ли это? Кто-то не любит «сентиментальность». А что значит — «сентиментальность»? Сентиментально — значит эмоционально. «Чувствительно». Ну так и хорошо, что чувствительно. А когда все бесчувственно и без «сантиментов» — что хорошего? Это считалось одно время дурным тоном. Ну, наверно, и сейчас для людей с «хорошим вкусом» это по-прежнему дурно. А что не дурно? Попсовые песенки, которые поют повсюду — «Девочка моя, я люблю тебя» — и еще прицокивают на твердых согласных, разнузданно-разудалый стиль при ресторанно-зековском содержании.

«Сентименты», «жалость»... А на Руси ведь говорят: «жалеть — значит любить». Может быть, это действительно так, потому что, когда щемит сердце, когда жалко, — значит, больно. А это уже много — если за другого человека больно. Когда боль не *о себе* — а *о ком-то*. Наверно, это и есть любовь...

Странно... Василий Аксенов уже на Западе написал книгу «Ожог» — рассказал длинную историю взаимоотношений с женщиной и в конце, перевооружив разные виды любовей, пришел к тому, что любовь — это нежность. Здрасьте, Вася! Может быть, не надо было уезжать в Америку, чтобы это понять? Любовь — это-таки нежность. И доверие, и ответственность. И жалость.

Сентименты...

...Эфрос никогда не участвовал в интригах и не переставал удивляться, как легко в интригу вступают другие. Поэтому кому-то он казался наивным.

Он знал про человека, наверное, все и при этом почему-то всегда верил, что в каждом человеке есть хорошее.

Трудно было бережнее относиться к творчеству своего предшественника на Таганке, чем это делал Эфрос. Он восстанавливал старые спектакли этого театра, и собственные постановки были сделаны им с глубоким пониманием традиций Таганки. Почему же не поняли и не увидели этого некоторые актеры? Зачем обрекли на муку и непонимание человека, пришедшего с открытой душой?

До сих пор многим трудно понять простую истину: любовь к театру Эфроса не предполагает автоматической нелюбви к театру Любимова. И зрители Питера Брука не обязательно пойдут с колымаги наперевес против зрителей Стрелера.

Есть разные художники: одни занимаются социальными и политическими проблемами, другие — художественными и общечеловеческими. Эфрос никогда и нигде не торговался — он занимался только искусством! Его творческое кредо было — просто труд. А если подумать, то как это не просто. За верность своему пути он заплатил жизнью.

Не так давно один умный режиссер сказал мне, что он начал там, где Эфрос «закончился». Продолжитель... На что я ему ответила: «Вы лучше закончите там, где Эфрос еще не начался». Обиделся очень...

Собственно, почему он вызывал нелюбовь одних и любовь других? Откуда такое пристрастие к человеческой и творческой индивидуальности? Ему многие завидовали, ненавидели, за то что никому не удавалось его подмять: ни власти, ни публике, ни актерам. Розов написал: ненавидят тех, которые чище, которые лучше, которые выше...

Да, его и любили. Но, видимо, любовь была недостаточной. Любовь подчас выливалась в цепь поступков, которые оказывались уже нелюбовью.

Его постоянно делили, и каждый старался заполучить его для себя, «присвоить». От этого во многом зависела любовь или нелюбовь. Любовь и ревность тех, кто желал войти в обойму актеров, с кем он работает, и нелюбовь тех, кто оставался за пределами его творчества, не прикасался к нему. Отсюда раненые самолюбия, анонимки. Отсюда ненависть к тому, что он делает, и как следствие — разрушение творческого коллектива.

Анатолий Васильевич всегда был отдельно и сам по себе. Его нельзя было «присвоить». Художник — это такая профессия, когда, с одной стороны, он

слышит, что ему говорят другие, а с другой — он обязан слушать только себя и в первую очередь себя.

Эфрос был мастером мирового масштаба. Его спектакли — даже «неудачные» — заключали в себе что-то новое, чего не было раньше ни у кого. Они всегда попадали в болевую точку и говорили о сегодняшнем времени. Мы не понимали, какого масштаба режиссер жил рядом с нами. Видим это только теперь, когда есть возможность сравнить его спектакли с теми, что привозят к нам мировые знаменитости — Бергман, Брук, Стрелер...

Сейчас его называют Величайшим Современником — так однажды написала газета «Экран и сцена». Мы начинаем сознавать, что, вопреки устоявшейся тенденции, есть незаменимые, есть незабываемые. Некоторые постановки Эфроса сейчас признаны классическими, но именно их запрещали, закрывали, хотя он ставил Шекспира, Гоголя, Чехова. Он ведь не был ни левым, ни правым, просто *честно* работал. И имел *свое* мировоззрение.

Я не помню, какая итальянская труппа приезжала в Москву и с каким спектаклем. Многие обратили внимание, что одна из актрис оказалась очень похожа на меня. Или я на нее была похожа. Это было видно и на сцене, и по буклету, — там она на фотографии сидит с каким-то режиссером. И в зале говорили: «Похожа на Яковлеву» — на меня, значит. Или я на нее.

Анатолий Васильевич эту труппу пригласил в ресторан ВТО — всю целиком, человек двадцать, примерно. И угощал их обедом. Потом, когда все закон-

чилося, он говорит: «Вот. В каждой труппе есть Оля Яковлева!»

Теперь я бы хотела сказать: не в каждой труппе, не в каждом городе, не в каждой стране есть Анатолий Васильевич Эфрос...

Некоторые работы Эфроса были провидческими. Последний спектакль его в Ленкоме — «Мольер». Последний спектакль на Бронной — «Директор театра», там тоже режиссер погибает.

И в последних двух пьесах, которые он репетировал, — «Гедда Габлер» и «Общество кактусов» — тоже смерть. (У Дворецкого герой не художник, но художественная натура, и тоже умирает). Я ему говорила: «Анатолий Васильевич, я вас умоляю, может, больше не надо ставить про смерть героя? Это чревато...» Провидений случалось много. На то он и художник.

Кто-то сказал на смерть Джона Кеннеди: мир никогда не узнает, каким бы он мог быть гениальным политиком. Для меня эта фраза звучит очень драматично. Я думаю о том, что мир никогда не узнает, не увидит, как бы Анатолий Васильевич поставил уже репетировавшиеся две последние пьесы и многие другие, о которых он думал в последнее время.

Знаю одно — моя удача в том, что я на своем пути встретила художника, который был мне человечески созвучен. Могла встретить другого или вообще не встретить. Но то, что судьба подарила встречу именно с Анатолием Васильевичем, — самое главное в моей жизни.

Последней запиской, адресованной мне, была надпись на афише «Мизантропа»: «Оленька, Оленька, Оленька! Как быстро летит время! Но наша

дружба не подвластна течению времени. Всегда Ваш Эфрос».

Вот и все, что у меня осталось. И это есть мое личное богатство.

* * *

Оглядываясь назад, понимаешь: судьба не баловала Анатолия Васильевича, ему не воздали должного за его талант. Редко можно было увидеть, чтоб кто-нибудь последовательно проследил его путь или профессионально глубоко проанализировал хоть один его спектакль, его режиссерский метод. Очень редко на протяжении тридцати лет в статьях по поводу его спектаклей отражалось то, что было перелопачено режиссером для этого спектакля, анализировались подробно его режиссерские открытия, новые неожиданные трактовки. Таких статей было очень мало.

Не было достаточного отклика и на его книги, в которых Анатолий Васильевич сам подробно анализировал свои спектакли, — настоящее учебное пособие по режиссуре. Подробнейшим образом он пишет о репетиционном процессе: как искал ошибку в репетиции, как с трудом ее находил, как ждал часа следующей репетиции. А нам, актерам, — которые тоже не очень-то сильны были в анализе его таланта и мало думали о его подготовке к репетициям, — нам казалось: все так и надо, гений — значит, все легко, все просто, ну сделал ошибку, как ему кажется, так он ее исправит. Мы не замечали ни самой ошибки, ни трудов, ни того, чего ему все это стоило. И принимали все с легкостью.

И вот теперь, уже как бы издалека, я с предельной ясностью вижу: режиссер всегда знал, что он делает, действовал по плану, знал в каждой репетиции, по каждой сцене — куда он ведет актеров. И следил, чтобы ничто не выбилось из замысла — ни в идейном плане, ни по способу выражения, а в случае какого-то отклонения мучался — как же вернуть процесс в нужное русло. При этом — свобода импровизации актеров и, что не менее важно, дружественная, радостная атмосфера репетиций. Я могу только сама себе завидовать, вспоминая то время...

Как редко сейчас это встречается — Господи, какой там замысел! Какие там ошибки! Только бы актеры шли рядом с написанным, а уж что дальше, та ли трактовка, где неверный шаг, верно ли направлена репетиция и в чем именно неточность — об этом речь, как правило, не идет. Репетиционное время не контролируется — а что же толкового сделано за репетицию, и не думают о том, что актер способен продуктивно работать не более двух часов, а дальше — эмоциональная усталость, непродводительная работа. Вспоминается — как будто из другой жизни! — то, чего сегодня у многих молодых и немолодых режиссеров нет. Как будто профессии режиссер и нет вовсе — а есть надсмотрщик, который в лучшем случае скажет, что вот это хорошо, а вот это плохо, а в худшем и не заметит, хорошо или плохо, и не знает, куда этот корабль, собственно, вести.

Внятного отклика не было и на телевизионные работы. Правда, приходили письма, но цену этим письмам мы знаем: все зависит от уровня телезрителя, от его склонности писать или не писать пись-

ма во всякие инстанции и на телевидение. И, как правило, пишут не самые умные и не самые анализирующие — а те, у кого, мягко выражаясь, не самый большой эмоциональный зрительский опыт. Он со своим восприятием остается где-то на поверхности, поэтому с легкостью, соответствующей его «эмоциональным накоплениям», тут же бросается к ручке и тут же отсылает письмо. Мы привыкли относиться к этому иронично, и, наверно, это справедливо, потому что редкое письмо заставит тебя остановиться и задуматься.

Но такие тоже были — с двумя такими зрительницами из Саратова и Свердловска Анатолий Васильевич переписывался долгие годы. Я об этом узнала позже. Были, но мало. Для него — мало.

...Прослеживая его путь, я думаю еще о том, как мало, несправедливо мало выпало на его долю праздничных минут.

Где-то в середине 70-х мы поехали на БИТЕФ. Пожалуй, мы были первой труппой, выехавшей в то время на фестиваль за границу. Мы так радовались с моей подругой, она мне со смехом говорила: «Олька, ты представляешь, за границу — не с мужьями!» То есть не к мужьям, которые и у нее, и у меня периодически работали за границей, и мы как жены должны были приезжать к ним туда по каким-то протокольным дипломатическим правилам. Мы сами, от своей работы едем за границу! Это у нас тогда почему-то вызывало восторг.

Мы с Верой веселились, в поезде ей не сиделось на месте, она говорила: «Пойдем, порадуемся с нашими!» — и таскала меня по вагону. Мы заглядывали в купе, предполагая, что у них такая же радость, как у нас, но все сидели мрачные, надутые. Женщи-

ны — в каких-то длинных халатах, мужчины — в пиджаках, хотя их предупреждали не ходить по вагону в полосатых пижамах. Даже вываливались в этих спальных пижамах на варшавский перрон. А были уже далеко не 30-е годы.

Я не знаю, может, подобные события происходили с ними не так редко, как с нами. Вера говорила: «Нам тут не рады! Пошли отсюда!» И так мы, желая порадоваться со всей труппой, несолоно хлебавши вернулись в свое купе. Но радость нас не оставляла, мы продолжали радоваться вдвоем.

На фестивале нас поселили в какую-то совершенно жуткую современную гостиницу, в очень маленькие комнатки. Но не это было суть важно — важно было то, что когда мы вышли на улицу, то увидели, что весь город расцвечен фестивальными флагами всех стран и выглядит очень нарядно. Это было начало осени.

В одном театре игрался дунаевский спектакль, по-моему, «Трибунал» по пьесе Макаенка, а в другом — спектакль Анатолия Васильевича «Дон Жуан». И хотя роли у нас там были небольшие, праздник продолжался. После спектакля мы увидели какие-то совершенно сумасшедшие лица зрителей. Мало того, что они долго аплодировали, они еще и бросали на сцену подарки — мне бросили красный платок, кому-то — куклу.

Потом люди приходили за кулисы, рвались в примерные, дарили всякую всячину — кто платок, кто косынку, какие-то маленькие игрушечки, сувениры. Даже прорывались в костюмерный цех, где висели замечательные костюмы — они были сделаны из суровья, с плетеными воротниками, манжетами, подвязками ручной работы. Башмаки — из

сыромятной кожи, тоже с плетениями из крученых ниток. (Костюмы делала замечательная художница с «Мосфильма» Мила Кусакова.) И они разглядывали каждый цветочек и каждую вырезанную деталь, каждый бант или какую-нибудь пряжку на башмаке, связанную руками, и повторяли одно слово: «Бьютифул, бьютифул, бьютифул! Мервейс, мервейс!» — на всех языках.

Потом они все стояли по бокам лестницы, пока мы спускались, счастливые, вниз. Вышли на площадь перед театром — она была залита ярким, словно солнечным, светом. Нет, это был электрический свет, но он был какой-то яркий, желтый, солнечный, и флаги трепетали, и восторженная толпа долго не расходилась.

Мы с Анатолием Васильевичем шли вниз к гостинице, и я все время оборачивалась — потому что где-то там, позади, далеко, остался праздник, — и все время тормошила Анатолия Васильевича и говорила: «Анатолий Васильевич, ну обернитесь, посмотрите, это же праздник в вашу честь! Ну посмотрите, ну хоть гляньте!» Но Анатолий Васильевич, к сожалению, был мрачен, потому что в это время в Москве чем-то серьезным болела Наташа, и Анатолий Васильевич не мог отойти от собственных забот, был растерян, задумчив. И этот праздник как бы прошел мимо него. Даже награда, которую мы там получили, не очень подняла ему настроение — его существо раздиралось противоречиями, из которых складывается жизнь: болезнь, праздник, тревога за близких, награда...

А однажды, когда возвращались из другого такого же праздничного турне, на границе его напряже-

ние прорвалось. Один из пограничников что-то грубо сказал кому-то из актеров: «Повернитесь!» или «Стойте прямо!» Тут, видимо, что-то накопленное в Анатолии Васильевиче взорвалось, и он начал кричать на пограничника так, что мы даже перепугались. «Почему мы приезжаем за границу, — кричал он, — и там нас встречают как людей, вежливо, и там наша страна получает награды, а когда мы возвращаемся — будто заходим за ограду концлагеря, и с нами разговаривают, как с подчиненными в строю, в армии...» — что-то в таком духе. Он вызвал большое количество начальства и мощно, громко, на весь аэропорт отчитывал одного начальника за другим.

Вот так иногда заканчивались эти праздники...

...Вообще гастроли почти всегда были отчасти праздником. Даже когда я была занята во всех гастрольных спектаклях, как на гастролях с Малой Бронной, и не было времени ни для экскурсий, ни для музея, каждый день — какой-нибудь мой спектакль. Только некоторые часы после спектакля я казалась себе свободной и использовала их для того, чтобы посмотреть на мир.

Но праздничное или не праздничное настроение — это во многом еще зависит от внутреннего ощущения самого человека.

Помню, мы приехали на какой-то фестиваль в ФРГ, кажется, в Дуйсбург. Актерам была предложена замечательная поездка на пароходе, по Рейну, с обедом, куда был приглашен тогдашний министр культуры Георгий Иванов. Несколько актрис стояли где-то в предбаннике музея, после какого-то завтрака, и что-то мрачно обсуждали. Они были заняты в дунаевском спектакле — такой коллаж из «Вар-

варов». Я подошла к ним, говорю: «Девочки, ну что вы такие мрачные? Вы приехали на фестиваль! Такая поездка — на пароходе, с обедом, среди живописных берегов, скалы, — ведь это же так замечательно!» — «А мы не хотим в поездку!» — «А чего вы хотите? Играть каждый день и не видеть света белого? И сидеть в номере?» — «Да, лучше это!»

Ну вот — всегда лучше то, чего мы не имеем: мне лучше бы на пароход, а им лучше каждый день сидеть в номере, играть и нервничать, как воспримет чужая публика, не знающая языка, наши спектакли.

Но когда после спектакля случался какой-нибудь прием, там я уж получала некоторую компенсацию, каких-то два часа вольной жизни. Хотя и это была работа — корреспонденты, общественность, творческая интеллигенция, которую приглашали на приемы. И там предстояло общение, и давалось это с напряжением, поскольку языка не знаешь, переводчицы иногда рядом нет. Так что, учитывая нашу закомплексованность, это тоже можно считать работой.

Наша гримерша Лиля, бывало, смеялась: «Вот удивительное дело! Эта играет-играет, три спектакля, два часа гримируется... Потом за десять минут собирается, быстро приводит голову в порядок, надевает вечернее платье — и опять она способна веселиться и хохочет до трех часов ночи где-нибудь на улицах. А эти, которые не заняты, являются к началу спектакля, красятся, красятся, наводят какой-то порядок, прически, — потом приходят на банкет и мрачно сидят в углу в одинаковых черных платьях. А после быстро уходят с банкета, идут в номер и что-то там считают... чего купить и за сколько!»

...На 50-летие Анатолия Васильевича в 75 году устроили вечер в Доме ученых. Говорят, это был замечательный день рождения — но подробностей я не знаю: к сожалению, я тогда была на гастролях. Я только знаю, что Анатолий Васильевич всегда вспоминал об этом вечере с удовольствием.

Хорошо помню, как отмечали в Театре на Малой Бронной его 55-летие. Хотя это была «некруглая» дата. Шел 80-й год, год Олимпийских игр в Москве. Летом театр оставался в городе: мы выпускали премьеру — репетировали на сцене «Лето и дым».

В театре тогда уже была открыта малая сцена, замечательно придуманная Димой Крымовым. Уютное помещение — в центре маленькая сцена, такая удлиненная сфера, а зрители сидели вокруг на скамьях из струганых досок. Сейчас этот зал не сохранился, потому что его потом переделал для своих эстетических нужд режиссер Женовач (теперь его Коган уже выгнал) — он собрал часть труппы и занимался своим искусством, и довольно успешно, как говорят. Сама я не видела, так как не хожу на пелища.

Но в то время это был замечательный уютный зал, с темными сидениями ручной работы, два или три ряда амфитеатра. А наверху, за барьером, были расположены модели кукол, одетые в старинные кружева, тряпье и цветы — декорация к «Продолжению Дон Жуана» Радзинского.

И вот в этом зале мы решили устроить Анатолию Васильевичу сюрприз.

На барьере, который, собственно, служил высокими спинками для зрителей, мы придумали шуточную выставку. Как бы музей Анатолия Васильевича, отражающий его жизнь, начиная с детства.

Например, прибита галоша и рядом написано: «Это галоша Толика». Рядом с прибитым пионерским галстуком — надпись: «Это галстук Павлика Морозова». (Мы вспомнили, что в детстве в какой-то школе Анатолий Васильевич играл Павлика Морозова.) Потом какие-то вешалочки — «Это вешалочка Толика», масса еще каких-то предметов — щеточки, пилочки. Была расческа с двумя зубьями — намек на то, что Анатолий Васильевич предпочитал расчесываться рукой. Масса смешного — все как-то связано с его характером. Шуточный такой музей. Еще повесили там стенгазету, тоже очень смешную, составленную из фотографий, коллажей.

Я все время была занята в репетиции — моя Альма почти не сходит со сцены. Но при маломальской паузе я (как и другие — бегали по очереди) бросалась в этот зал, благо со сцены пройти в него можно было очень просто, через коридорчик в полтора метра. И все время Анатолий Васильевич говорил: «Куда вы, к чертовой матери, исчезаете! Когда вы появитесь все вместе на площадке?» Пока кто-нибудь влетал в этот зал и давал какие-нибудь распоряжения или что-то быстро-быстро прибывал, другие в это время отвлекали его внимание, дурака валяли.

Он, наверно, что-то чувствовал, но мы закрывали малый зал на ключ. Анатолий Васильевич все беззлобно посмеивался — куда, мол, вы исчезаете? А мы по очереди ныряли в этот черный зал и там доделывали до конца... свое «черное» дело.

Так продолжалось два-три дня, и ко дню рождения все было готово.

В тот день утром репетировали все то же «Лето и дым». Его сокурсница Татьяна Леонидовна Пиво-

варова поставила на сцену такую оригинальную тележку, на которой лежала бутылка шампанского. Она была открыта с пушечным выстрелом, и мы сказали всякие хорошие слова. Это было к концу репетиции, да и репетировали мы тогда уже несобранно. При первой же остановке кто-нибудь подходил поздравить — вновь входящий, уходящий, с улицы, знакомые и так далее...

Но репетиция все же шла, и когда она закончилась, мы пригласили Анатолия Васильевича в зал рядом — в этот «музей». Не успев ступить туда, он начал хохотать — сразу же наткнулся на «пионерский галстук Павлика Морозова» и понял, что это такое. Там уже были люди, пришли Ширвиндт, Арбузов, Розов, — они уже успели все рассмотреть, и Анатолий Васильевич хохотал один. Он смущался и был очень весел. Потом набилось много народу.

Ребята подготовили капустник, очень смешной. И в заключение подарили ему канистру бензина — кажется, Леня Каневский. А кто-то принес даже колесо — к тому времени Анатолий Васильевич стал молодым автомобилистом. Потом внесли столы — репетиционные, расшатанные, но красиво накрытые — много фруктов, вина. Получился очень веселый праздничный день. Все как-то быстро захмелели, стали легки, возбудимы, хохотали по малейшему поводу, все расшалились — была удивительная атмосфера какого-то детского сада плюс капустника плюс еще чего-то.

У его приятеля, драматурга Эддиса, день рождения в этот же день — Эддис был здесь же, в компании, в кутерьме. Потом все решили ехать на день рождения уже к Эддису — и там посидеть, за столами, как положено. Разворачивая две или три маши-

ны во дворе театра, тут же стукнулись и разбили бамперы, переды и зады, но никто почему-то не обращал на это внимания, все хохотали еще пуще.

И вот такой развеселой кавалькадой доехали мы до площади Восстания — и тут нас всех остановили. Мы из машин высовывались в невероятном количестве, а меня высадили для переговоров с милиционером. Моя приятельница потом мне рассказывала, что, когда я вышла из машины и беседовала с милиционером, у него на лице был ужас. Я была в бежевом гофрированном платье из полупрозрачного коттона, и при этом у меня еще были на шее перья — да-да, что-то вроде боа из каких-то не страусовых, но пушистых перьев. Когда милиционер увидел это чудо, выходящее из машины, он не знал, как реагировать: с одной стороны, испытывал непонятный восторг — откуда оно такое взялось, а с другой стороны, ужас — почему это взялось именно на его улице! Словом, он всех отпустил, и такой кавалькадой мы въехали во двор к Эдлису, благо, это было недалеко, на Садовом кольце, и праздник продолжался уже там, до самого вечера.

Это был самый веселый день рождения, какой я помню. Ему исполнилось 55. И жить ему оставалось всего семь лет. Кто бы мог тогда подумать...

60 лет ему исполнилось на Таганке. Мы уже выпустили два спектакля — «На дне» и «У войны не женское лицо». А актеры все воюют на баррикадах, вроде бы они приняли Эфроса, но не совсем, и у них самолюбие гуляет... Но я говорила им — и взрослым и молодым: «Знаете ли что, ребятки? Как бы там ни было, в вашем театре или другом, но Ана-

толий Васильевич прошел в искусстве достаточно долгий путь, и полтора года в вашем театре ничего не изменят, праздник есть праздник, и хотите вы или нет, какое-то торжество все равно состоится в стенах этого театра, случайно он здесь или не случайно оказался». Я тогда умела находить с ними общий язык. «Так что давайте, говорю, сделаем какой-нибудь капустник, может, по спектаклю, а я отвечаю за стол». Я хотела, чтобы все было красиво, не по-таганковски.

В репетиционном зале накрыли столы – белые скатерти, глинтвейн, свечи (был период дефицита). Приглашены были гости, сделали капустник, придумали такой полуернический текст — по спектаклю «На дне». Получилось очень смешно, я хохотала. Сама я в капустниках участвую редко — мне очень хочется, но я смешливая: начинаю смеяться до того, как произнесу фразу. А потом смущаюсь, что вот — не могу всерьез участвовать в капустниках. Но я тоже сидела на авансцене, что-то болтала. Анатолию Васильевичу пришлось остановить репетицию, все сели по периметру авансцены, свесив ноги. Анатолий Васильевич сначала был недоволен, что прервали репетицию, кажется, это был как раз ввод в «На дне». И вот он сидел в зале, сначала тихо подхихикивал, потом громче, громче, потом, позабыв, что за ситуация, кто перед ним, он уже просто хохотал. В зал стал набиваться народ, после перешли в тот зал, где были накрыты столы, появились гости — писатели, друзья театра. В общем, в итоге, конечно же, Анатолий Васильевич был доволен.

Ну, а потом сложности продолжались своим чередом...

...Еще я помню его дни рождения на даче.

После смерти Туманова Анатолий Васильевич подхватил его режиссерский курс в ГИТИСе. Оттуда вышло много хороших ребят. Именно этот курс первым начал устраивать дачные празднования. Задолго готовили капустник, заранее переодевались в костюмы и приходили героями из какой-нибудь пьесы, которую Эфрос репетировал и в которой они участвовали.

Я присутствовала на таком праздновании, когда Анатолий Васильевич репетировал во МХАТе «Живой труп». Все нарядились цыганами. Даже Игнат Дворецкий превратился в цыгана, с трубкой и с серьгой. Переодевались мы, выйдя из электрички, в лесу, а потом уже шумным табором, в пестрых одеждах, в разноцветных юбках, с цыганскими песнями, выкриками, шли по Мичуринской деревне, где он снимал дачу. Выходили соседи и говорили: «Надо прятаться, цыгане идут!». Это нас еще больше веселило, мы кричали «чавэлла!» и всякие словечки из цыганского набора, кто какие знал. И уже совершенно разбушевавшиеся, мы вваливались на дачу, напяливали и на Анатолия Васильевича какую-нибудь цыганскую черную шляпу, задвигали его в центр толпы. Там были и новые студенты, и старые студенты, и актеры, и не актеры.

А однажды мы нарядились в урок из «На дне». Принесли из дому кто чего мог — кто одну галошу, кто какой-нибудь ватник, кто портянку или полсапога драного. И я, конечно, черт знает во что была одета.

Эти вечера на даче заканчивались обычно костром и шашлыками. По моей инициативе. Хотя все уже были «наевшись и напившись». Но если мне

что-нибудь взбредет в голову, то я это доделаю. Эфрос говорил: «Если она что-то задумала, то лучше уж ей помогать — быстрее закончим. Она все равно доделает до конца, но без нас провозится дольше». Все начинали быстро таскать сучья для костра, нанизывать на шампуры шашлык, и пока все кричали: «Да зачем, мы уже сыты, мы не хотим!» — шашлык был готов. И тут же мгновенно съедался, пока в воздухе еще звучало эхо: «Нет, нет, не хотим!..» Сидели у костра, под яблонями. А потом все разъезжались на электричке...

...Когда Анатолия Васильевича уже не стало, Стрелер пригласил его спектакли на 50-летие своего театра «Пикколо», в Милан. Мы привезли «Вишневый сад», «Мизантроп» и, по-моему, «На дне».

Там все были заняты подготовкой праздника. Из Америки приехали специально ради эфросовских спектаклей, почтить его память, Альма Лой, театровед и критик, и его переводчица в Америке Джулия Кошич. Альма, замечательная интеллигентная женщина, была знакома с Эфросом и по Москве, и по Америке, любила его творчество. А переводчица Джулия, югославка, все повторяла: «Как там мои бедные сербы?» Значит, уже тогда шла какая-то сумятица на Балканах — это был 87 год.

Суть нового спектакля Стрелера, который мы там смотрели (кажется, «Эльвира» Жуве), была в том, что сцена из «Дон Жуана» репетируется в трех временах: до войны, во время войны и после войны. На сцене Герой, Героиня и Режиссер — маэстро, мастер, его играл сам Стрелер.

Я смотрела и дивилась: декораций — никаких, только на авансцене прибита жердочка. Все игралось, собственно, на полу, в центре зала, который

поднимался вверх амфитеатром. Линия из лампочек обозначала рампу. Еще — длинная скамья, как в спортивных залах. На заднике — слайды на тему войны. И, пожалуй, больше никаких декораций. На сцене Актриса, Актер и сам Стрелер.

И я вспомнила «Мизантропа». Уже тогда Анатолий Васильевич, увидев в спектакле того же Стрелера в парижском «Одеоне» излишек машинерии, остался недоволен и говорил: «Я не хочу никаких декораций, никаких трюков. Главное — это актеры». Многие были тогда недовольны оформлением в «Мизантропе».

И еще я вспомнила, как мы сначала сделали спектакль «Снимается кино», а потом уж посмотрели «Восемь с половиной» Феллини, которого Анатолий Васильевич очень любил. И увидели, что у нас в спектакле возникали те же самые темы...

И мне подумалось — как все же идеи носятся в воздухе. Для художественных идей не существует границ. И художники в разных местах мира приходят к одним и тем же открытиям.

В конце спектакля Режиссер, как-то приобняв за плечи Актера и Актрису, уводил их тихонько в глубь, и так они уходили со сцены. Как будто пастор ведет свою паству. Пастор и паства.

После спектакля начался собственно праздник. Он еще был как-то совмещен с праздником газеты «Юманите». До того как впустили в зал, был великолепно фейерверк. В зале, напоминающем цирк, началось нечто невообразимое. Под куполом летала любимая артистка Стрелера Джулия Лазарини. Она только что играла в спектакле начинающую актрису, а теперь, быстро переодевшись в костюм шекспировского Ариэля, летала на

тросе высоко над головами публики, под самым куполом, — в белом костюме, с крыльями. Актриса пятидесяти пяти лет, которая когда-то играла у него в «Буре».

Потом был перерыв, все выходили из зала, и все танцевали, и его другая любимая актриса, которая когда-то играла у него «Вишневый сад» и давно уже сошла со сцены, тоже танцевала, с каким-то платком внакидку. Потом было нечто вроде капустника. Нам что-то успевали переводить, но этого было мало, и постичь все, что там говорилось на итальянском, мы не могли.

Опустили занавес — в виде огромного экрана. На экране появлялись актеры из разных столиц Европы и мира и поздравляли Стрелера — все это передавали по спутниковому каналу. Из Англии — Джон Гилгуд читал сонеты Шекспира, а может, это был какой-то шекспировский монолог, все шло без объявления, по-английски было трудно понять. Из Милана — пела знаменитая певица, из Испании — знаменитая балерина танцевала какое-то адажио...

В общем, весь мир приветствовал маэстро Стрелера. Мы стояли втроем, прижавшись друг к другу, с американкой Альмой и переводчицей Джулией. Я стояла и грустно говорила: «Господи, Господи, у Анатолия Васильевича *никогда* не было ни одного подобного праздника!» Они, лукаво поглядывая на меня, отвечали: «А у него и не могло быть такого праздника». Я спрашивала: «Почему же это, почему?» А они говорили: «Ну что вы, Оля! Наш не такой».

Наш — не такой! Он оказался *их*, к моей радости. Стало быть, они присвоили себе Эфроса, — впрочем, как присваивали его все, с кем он когда-либо сотрудничал.

Я изумилась этим словам вдвойне: и от этого присвоения, и от понимания его человеческой сути. Я подумала: наверное, они правы. Но в чем же *наш* не такой? А *наш* не такой только в том, что никогда не смог бы сам организовать для себя такой праздник.

Его любили и понимали многие, и не только в Москве. Только он сам, видимо, не догадывался об этом.

Потом выкатили огромный торт величиной со сцену, со свечами. Гости, знаменитости — из Милана, со всей Италии, не знаю, откуда там еще они приехали, — разобрали по куску и съели этот замечательный торт... А на улице продолжали взрываться фейерверки.

Так закончился праздник Стрелера. Когда Анатолия Васильевича уже не было. Не было на свете. Уже четыре месяца.

Как, впрочем, нет уже и «не нашего» Стрелера... Вот и все.

Однажды был у меня такой сон: две бредущие по пустыне фигуры. В капюшонах, как монахи или бедуины. Одна из фигур — он, а я смотрю издали, но понимаю, что вторая фигура — это я. Вот такой сон. Он и сейчас мне снится. А тогда это было почти каждую ночь. Это не воспоминания. Боль и память. Я все помню. Не хочу — а помню. Замыслы его спектаклей. Они были такие прозрачные. Как сны...

Кейсария. Земля обетованная. Ни дуновения. Изумрудное море, белая пена. Город Ирода. Откуда Булгаков знал про это? Интуиция творца.

Ночью, словно стрижи, влетают в крону сосны неведомые птицы и так же стремительно вылетают из нее. Что они там мгновенно делают? Для чего стремительно взмывают в крону и вылетают обратно? А утром маленькие птички, чуть больше колибри, будут отчаянно махать крыльями, как стрекозы, удерживаясь на прозрачных цветах бугенвиллы. Они так же отчаянно машут крыльями, чтобы удержаться на воздушных цветах, как маленькие собачки непрерывно лают от страха. Потому что они маленькие и им от страха надо лаять свирепей, чтобы защитить себя.

Скоро в Москву, и опять возвращается та же боль. И с той же силой. Сразу после смерти Игоря я записала: «Не хочу, чтобы эта боль когда-нибудь утихла». Не утихает, но очень больно. Опять качается земля. В современном музее Кейсарии, в гольф-клубе, — всюду она качается подо мной. А вокруг все твердо, мирно, красиво, зелено. Белые виллы, зеленые лужайки и корты, фиолетовые цветы. Здесь будто не бывает ни болезней, ни смертей, ни могил. Если бы!..

Литературно-художественное издание

Ольга Михайловна Яковлева

ЕСЛИ БЫ ЗНАТЬ...

Макет
дизайн-студии «Дикобраз»

Ответственный за выпуск *Л.А. Захарова*
Редакторы *В.И. Погостина* и *В.Л. Климовский*
Технический редактор *Т.П. Тимошина*
Корректор *И.Н. Мокшина*
Компьютерная верстка *К.С. Парсадания*

ООО «Издательство Астрель»
143900, Московская обл., г. Балашиха, пр-т Ленина, 81

ООО «Издательство АСТ»
667000, Республика Тыва, г. Кызыл, ул. Кочетова, 28

Наши электронные адреса:
www.ast.ru
E-mail: astpub@aha.ru

При участии ООО «Харвест». Лицензия ЛВ № 32 от 27.08.2002.
РБ, 220013, Минск, ул. Кульман, д. 1, корп. 3, эт. 4, к. 42.

Республиканское унитарное предприятие
«Минская фабрика цветной печати».
220024, Минск, ул. Корженевского, 20.

По вопросам оптовой покупки книг
«Издательской группы АСТ» обращаться по адресу:
г. Москва, Звездный бульвар, д. 21, 7-й этаж
Тел. 215-43-38, 215-01-01, 215-55-13

Книги «Издательской группы АСТ»
можно заказать по адресу:
107140, Москва, а/я 140, АСТ — «Книги по почте»

ОЛЬГА ЯКОВЛЕВА

Исповедь? Нет. Перед кем?

Воспоминания? Нет.

Исследование? Тем более.

Чувство вины? Возможно.

Разве не испытывают чувство вины те, кто потерял близких и продолжает жить?

Я продолжаю жить, хотя жизнь моя ушла вместе с ними.

А может быть, все проще. Я хочу отдать дань тем, кому я была попутницей в жизни. Это не они уходят — это мы умираем.

