

Евгений
Симонов



Наследники
Турандот

АКТЕРСКИЕ ИСТОРИИ

a

Евгений Симонов

Наследники
Турандог

Москва
алгоритм
2010

УДК 82-94

ББК 85.4

С 37

*Книга издана при содействии
Государственного академического театра им. Евгения Вахтангова*

Симонов Е.Р.

С 37 Наследники Турандот. - **М.:** Алгоритм, 2010. - 336 с., илл.

ISBN 978-5-9265-0778-9

Сын и преемник великого Рубена Симонова, главный режиссер Театра имени Евг. Вахтангова в годы его расцвета, Евгений Симонов (1925-1994) был не только режиссером-постановщиком многих полубившихся зрителю спектаклей, но и автором пьес, сочинителем театральных капустников и неизменным участником артистических вечеров, поэтом, златоустом и интеллигентом в самом высоком значении этого понятия. Истинный рыцарь театра, он был предан вахтанговскому девизу «нести людям радость» и всецело служил сцене.

В этой книге читатель откроет Евгения Симонова как замечательного рассказчика. Она - о неповторимых вахтанговцах разных поколений, о людях Искусства, о золотой эпохе отечественного театра..

УДК 82-94

ББК 85.4

© Симонов Р.Е., 2010

ISBN 978-5-9265-0778-9

© ООО «Алгоритм-Книга», 2010

РЫЦАРЬ ТЕАТРА

Евгений Рубенович Симонов. Идет время, и вдруг обнаруживаешь, как быстро забывается все то, что остается после человека на алтаре истории и что можно ощутить собственным разумом как деятельное величие духовной сущности такой личности, как Евгений Симонов. Недолго живут спектакли, мало кинодокументов, все меньше свободного времени для воспоминаний, все несется и проносится с невероятной скоростью. Но остаются легенды! И пока они живы, человек не умирает, нет, он посещает нас в быту, в шуточных разборках, особенно в праздничных застольях.

Евгений Симонов — это легенда. Он каждый день с тобой. Репетируешь что-то — он здесь, читаешь стихи — он присутствует, ставишь спектакль — на него ссылаешься, звучит музыка — видишь его.

Евгений Симонов многогранен — он и поэт, и музыкант, и оратор, и интеллигент в высоком понятии этого огромного явления. И истинный рыцарь театра. Рыцарь, потому что был абсолютно бескорыстен, открыт и чрезвычайно расположен к людям, к памяти о них и вере в их талант.

С двумя курсами своих учеников создал театр, назвав его не своим именем, как это теперь принято, а именем своего великого отца Рубена Симонова, тем самым как бы обнажив истинную суть своего воспитания, своего преклонения перед самым чудотворным для него учением, которое называется Вахтанговский театр.

Девиз Вахтангова «нести людям радость» неразрывно связан с его незаурядным, могучим проявлением всех творческих возможностей, данных ему Божьей милостью.

Книга, которую вы сейчас открываете, рассказывает не только о тех людях, которых помнил Евгений Рубенович, которых наблюдал с детства, которых бесконечно любил и обожал. Эта книга повествует и о нем самом — Евгении Симонове, о невероятном и цельном восприятии мира, его окружавшего. Вы почувствуете ту личностную, только ему присущую добрую интонацию, которую он пронес через всю свою жизнь, и с которой так щедро делится сегодня с нами.

Вячеслав Шалевич,
народный артист России,
художественный руководитель Московского
драматического театра имени Рубена Симонова

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Всю свою сознательную жизнь прожил я в доме № 8-а по Большому Левшинскому переулку (ныне улица Щукина). Дом этот был построен в 1928 году специально для молодых вахтанговцев. Если учесть, что III студия МХТ, как прежде именовался наш театр, была открыта 13 ноября 1921 года, то становится очевидным, что все без исключения жильцы нового дома были совсем молоды, а будущий Театр имени Евгения Вахтангова еще не отпраздновал своего десятилетия!

Теперь, когда мне самому уже за шестьдесят, я, возвращаясь домой после вечерних уроков в театральной школе, совершаю несколько кругов по квадратному двору дома № 8-а, а перед тем как подняться к себе на второй этаж во втором подъезде, останавливаюсь посередине двора и предаюсь детским воспоминаниям.

Из вахтанговцев «первого призыва» в доме по-прежнему живут четыре актрисы: Мария Давыдовна Синельникова — знаменитая исполнительница роли мадам Ксидиас в «Интервенции» Славина, Александра Исааковна Ремизова — режиссер театра и первая Зелима в «Принцессе Турандот», Варвара Александровна Попова, прославившаяся исполнением роли Манюши в булгаковской «Зойкиной квартире», и Вера Леонидовна Головина — партнерша Щукина по водевиллю «Лев Гурыч Синичкин» (Вера Головина играла дочку Синичкина — Лизу).

Остальных вахтанговцев — обитателей дома уже нет в живых, но — странное дело! — стоит мне закрыть глаза и я вижу их так явственно, что мне становится и сладостно, и жутко одновременно! Вот неторопливой походкой в серой шляпе «дипломат», слегка сдвинутой на затылок, в распахнутом демисезонном пальто, заложив левую руку в карман пиджака, подходит к своему автомобилю М-1 Борис Васильевич Щукин и, грациозно нагнувшись, без малейшего движения са-

дится на заднее сиденье. Он любил сидеть у окошка за спиной шофера, вероятно, старая привычка, сохранившаяся еще со времен извозчиков. А вот почти бегом, размахивая палкой, проносится через двор, спотыкаясь о детские санки и коляски, поэт Павел Григорьевич Антокольский. Вслед за ним, снимая кепку перед каждым знакомым, с легкой тросточкой в руках элегантной походкой шествует архитектор Виктор Александрович Веснин. Он строен и высок ростом, его пушистые, длинные седые волосы при каждом снятии кепки, как белый факел, вспыхивают на ветру. Вслед за ним строго и сосредоточенно, без лишних движений, думая о чем-то серьезном, проходит режиссер Алексей Дмитриевич Попов. А вот, нарушая все законы движения, шарахаясь то вправо, то влево, роняя на ходу покупки, словно в бешеном танце, едва касаясь земли, буквально пролетает актриса Цецилия Львовна Мансурова! И, наконец, завершая шествие, с раскрасневшимся от быстрой ходьбы лицом, глядя вперед и ничего не видя вокруг, ни с кем не здороваясь, парадным маршем проходит Борис Евгеньевич Захава, держа двумя руками на груди большой, туго набитый портфель.

Каждый из обитателей дома № 8-а по Большому Левшинскому переулку достоин специальной главы. Большинство из них были первыми исполнителями легендарной «Принцессы Турандот»! Они сумели после смерти своего учителя найти в себе силы и не разбежаться в разные стороны. Они посвятили свои жизни увековечению памяти создателя театра и совершили свой жизненный подвиг, добившись всенародного признания!

В задуманной мной «Повести о театре» мой отец будет одним из главных действующих лиц. Сперва я замыслил написать «Повесть о моем отце», где он действовал бы как центральный персонаж, но начав писать, я увидел, что Рубен Николаевич Симонов был так тесно связан со своими товарищами по искусству, что представить себе его в отрыве от коллектива просто невозможно. По счастью, я недавно прочел «Сравнительные жизнеописания» Плутарха и понял, что личность человека наиболее ярко проявляется в его взаимодействии с другими людьми и в противопоставлении одного характера другому. Неверно понимать театральный кол-

лектив как нечто однородное. Нет! И тысячу раз нет! Именно разнообразие индивидуальностей — основа истинной театральной труппы. Чем разнообразнее таланты работающих в театре актеров, тем шире диапазон ансамбля в целом! Если в пьесе действуют два сходных характера, то драматург обездоливает себя и диалоги действующих лиц лишаются остроты, яркости и контраста. Не может же быть оперная труппа составлена лишь из одних теноров. Распределение ролей — это распределение индивидуальностей! Вот из таких уникальных индивидуальностей и составил Вахтангов труппу для воплощения своих замыслов! Короче, мне хочется представить своего отца не в одиночестве, а в окружении людей чрезвычайно разнообразных, с которыми он был связан и работой, и дружбой. Артисты, композиторы, театральные художники, архитекторы, драматурги, поэты, прозаики были частыми гостями в нашем доме, да и отец мой чуть ли не каждый вечер отправлялся в гости к кому-нибудь из них. Он любил общество, оно было необходимо ему, как воздух, и только летний отпуск Рубен Николаевич любил проводить в тесном кругу семьи. Он много читал, писал и в перерывах раскладывал пасьянсы, параллельно обдумывая свои будущие постановки, роли и организационные дела. В течение тридцати лет мой отец был главным режиссером Театра имени Вахтангова, и сейчас, мне кажется, он незаслуженно забыт нашими театроведами, которые часто даже не упоминают его имени, перечисляя выдающихся режиссеров советского театра. Мне хочется поведать людям о своем отце и о его друзьях. Основу их составляли соседи по дому № 8-а. К ним, в свою очередь, часто ходили в гости и Михаил Афанасьевич Булгаков, и Николай Робертович Эрдман, и Юрий Карлович Олеша, и многие, многие другие удивительные мастера довоенного и послевоенного искусства.

До сих пор, когда по телевидению или по радио звучит знаменитый марш из «Веселых ребят» и Леонид Утесов и Любовь Орлова с поразительной музыкальностью и лиризмом исполняют на два голоса песенку «Сердце, тебе не хочется покоя...», во мне возникают сложные ассоциации. Дело в том, что сценарий «Веселых ребят» был написан Николаем Робертовичем Эрдманом в соавторстве с Владимиром Захаровичем Массом, проживавшим в квартире 26, в третьем подъезде, на

четвертом этаже все того же, бесконечно дорогого мне дома № 8-а. Балкон квартиры Масса выходил во двор, и в открытые двери, словно с неба, целыми днями лилась музыка Исаака Дунаевского! Иногда весь авторский коллектив знаменитой кинокартины выходил на балкон, и мы, дети вахтанговцев, задрав головы, громкими криками приветствовали и Эрдмана, и Масса, и Утесова с Орловой, и режиссера Александрова, и композитора Дунаевского. Задолго до выхода «Веселых ребят» на экраны мы маршировали по двору под музыку и пели: «Легко на сердце от песни веселой...»

Я знаю, что люди, рожденные в деревне, до конца дней своих берегут в своем сердце воспоминания о родной избе, о плетне, о березке у калитки, о вечернем тумане над рекой, о стоге сена в открытом поле, о первом весеннем дожде, о далекой девичьей песне, неведомо откуда звучащей, о спелой землянике и о полевых цветах. Люди, рожденные на природе и тесно связанные с ней, остаются поэтами до глубокой старости, куда бы в дальнейшем их ни забросила судьба.

А мы, рожденные в городе, с благоговением вспоминаем свои пыльные дворы, полутемные подъезды, где в зимнюю пору грелись у батарей, сушили варежки; вспоминаем подвалы и котельные, где играли в прятки; трубы и крыши, где носились «казаки-разбойники»; пустыри, где гоняли футбольный мяч, а если такового и не было, то гоняли все, что попадется: и заржавевшие консервные банки, и рваные боксерские перчатки, и просто старые тряпки, связанные воедино, и небольшие камешки, и отслужившие свой век старые шляпы, кепки, береты, гоняли выброшенную на помойку старую обувь — дырявые мужские башмаки и стоптанные женские туфли. Во дворе зимой строили снежные горки и заливали их водой прямо из ведра. С этих горок мы катались на санках или просто на фанере, но чаще всего на собственных ягодицах, отчего наши штаны, как правило, быстро приходили в негодность, и наши матери нашивали на заднюю часть наших брюк большие толстые заплаты, отнюдь не думая, чтобы цветовая гамма соблюдалась... Мало того, считалось даже особым шиком иметь на синих продырявленных брюках, предположим, серую или черную заплату. Но куда нам до деревенских! Там — поэзия истинная, здесь, в городе, — вымышленная! Но что

поделаешь — мы любили свой двор, смеялись над его обитателями, конечно же, не понимая их величия. Как это полагается молодости, авторитеты Булгакова, Щукина, Утесова мы не ставили ни в грош, и, более того, когда эти великие люди заговаривали с нами, мы, переступая с ноги на ногу, нахально демонстрировали предельное нетерпение и желание как можно скорее окончить разговор!

Каждый день моего детства, по существу, состоял из бесчисленных эпизодов нескончаемо долгой пьесы, где действующими лицами выступали люди, впоследствии составившие славу отечественного искусства. В этой пьесе строго соблюдалось единство места действия — большой квадратный двор в одном из арбатских переулков. Вспоминая бесчисленные эпизоды далекого прошлого, мне кажется, я мог бы писать, не останавливаясь, с утра до ночи, но чувство меры диктует мне самоограничение, и я буду описывать только самые значительные сцены и не растекаться мыслью по древу.

Прошло более полувека с того дня, когда к нам во двор из тусклой подворотни въехал в пролетке Михаил Афанасьевич Булгаков, щедро расплатившись с извозчиком, подошел к окну первого этажа и, постучав в стекло согнутым указательным пальцем, звонко крикнул:

— Олег! Государь прибыл! Где туш?

Мне запомнился белоснежный, туго накрахмаленный воротничок, окаймлявший изящную и подвижную шею писателя, новая черная обувь, в которой, как в тротуаре, умытом недавним дождем, отражались лучи выглянувшего из-за серой тучи солнца. Врезались мне в память и отутюженные брюки, причем сама складка была доведена до такого совершенства, что казалось, если быстро провести по ней ладонью, то можно порезаться.

Михаил Булгаков, живший неподалеку, часто посещал своего друга, театрального критика и сценариста Олега Леонидовича Леонидова. После их смерти вдова Булгакова Елена Сергеевна чуть ли не ежедневно бывала у своей подруги — вдовы Олега Леонидова Хеси Львовны.

Олег Леонидович был первым и лучшим другом Е.Б. Вахтангова. Сохранилась их дружеская переписка — живая, остроумная, талантливая. Доброе, широкое и вечно улыбающее-

ся лицо Леонидова, его бритая, круглая голова и синие, чуть выцветшие глаза создавали облик бесконечно доброжелательного человека, готового выслушать первого встречного и прийти на помощь каждому, кто к нему обратился. Леонидова любили Вахтангов и Булгаков — лучшей рекомендации трудно себе представить!

После небольшой паузы окно на первом этаже отворилось, и Олег Леонидов, не поворачивая головы, лег животом на подоконник, держа в руках маленькую коробочку.

— Где оркестр? Где тушь? — удивленно повторил Булгаков.

— Вот она! — смеясь, ответил Леонидов.

— Что это? — спросил Булгаков.

— Черная тушь французского производства, предназначенная для ресниц вашей супруги Елены Сергеевны. Я выполняю повеление государя.

— Благодарю, — серьезно ответил Булгаков и принял из рук Леонидова маленькую коробочку. — Разрешите открыть?

— Воля ваша, — почтительно произнес друг Булгакова.

— Нет уж! Пускай открывает Елена!

— Как вам угодно, — поклонившись, ответил Леонидов.

— А я ведь и в самом деле возьму! — предостерегающе произнес Михаил Афанасьевич и, положив коробочку в верхний, рядом с сердцем находящийся карман клетчатого пиджака, направился к подворотне, постепенно увеличивая и ускоряя шаг.

— Миша! Постой! Куда ты? — крикнул Леонидов.

Но Булгаков исчез в тусклой подворотне и некоторое время не возвращался.

— А он ведь и в самом деле может не вернуться, — не на шутку беспокоясь, сказал Леонидов. — От Миши всего можно ожидать. А ну-ка, мальчишки, верните его немедленно!

— Я тут! — весело крикнул Булгаков. — Ну, дети, теперь проверим вашу наблюдательность. Что изменилось в моем лице? При этих словах Михаил Афанасьевич направился к нам и, остановившись, смешно вытянул шею, выставляя напоказ свое лицо с закрытыми глазами, словно щурясь от солнца.

Мы, мальчишки, не торопясь, осторожно подошли к писателю и стали внимательно разглядывать его красивое лицо, по которому блуждала едва заметная лукавая улыбка.

— Ну же! — нетерпеливо повторил Булгаков, не открывая глаз.

— А я знаю, — озорно произнес Леонидов.

— А тебя и не спрашивают, — одернул своего друга Михаил Афанасьевич и открыл глаза.

— Вы ресницы намазали, — медленно и восхищенно произнес самый догадливый из нас, сын Щукина, пятилетний Егор. — Ой, как у вас глаза блестят, как у мамы.

— Ну, раз как у мамы, то все в порядке. Вот тебе награда за наблюдательность. — И Булгаков вынул из внешнего кармана своего элегантного клетчатого пиджака тонко очиненный карандаш и подарил его ошеломленному Егору.

Мы завидовали, но старались держаться мужественно.

Егор Щукин был человеком разносторонне одаренным. Но я уверен, что из множества его дарований самым ярким и определенным было дарование карикатуриста. Он был талантливым рисовальщиком и с поразительной легкостью схватывал не только внешнюю, но и внутреннюю сущность человека. Он с истинным юмором придумывал для своих карикатур смешные сюжеты, всегда изображал человека в действии, в динамике. Его рисунки насквозь пронизаны чисто вахтанговской театральностью, иронией и изяществом. Вот этому талантливому мальчику и подарил Булгаков свой тонко отточенный карандаш, словно предчувствуя в пятилетнем ребенке будущего карикатуриста!

— А первый карандаш мне подарил Булгаков, — любил вспоминать Егор Щукин.

Правда, Борис Васильевич — отец Егора — сразу отобрал у своего сына булгаковский карандаш и хранил его, как реликвию, на своем небольшом письменном столе, обитом зеленым бильярдным сукном. Этот стол красного дерева и сейчас украшает мемориальный кабинет великого артиста. Щукин жил на первом этаже в большой пятикомнатной квартире, построенной по коридорной системе. Нужно сказать, что архитектор Яков Исаакович Рабинович предложил молодым вахтанговцам самим нарисовать планировку своих квартир, и Щукин изобразил на чертеже большой широкий коридор, который сам по себе напоминал просторную залу. Коридор начинался прямо от парадной двери. Налево был

кабинет Щукина, затем — спальня красного дерева, а в конце коридора — детская. По правую руку, напротив кабинета, располагалась кухня, затем широкие двустворчатые двери вели в столовую, обставленную мебелью из светлой карельской березы. В столовой стоял рояль и висело большое зеркало в дорогой позолоченной раме. Где бы ты ни находился, это зеркало непременно отражало тебя, то анфас, то со спины, то в профиль! И, наконец, справа в конце коридора находилась комната, где жила сестра жены Щукина, Александра Митрофановна — тетя Шура, как ее ласково называли все: и взрослые, и дети. Теперь, по прошествии многих лет, я иногда захожу в квартиру Щукина, мимо которой прохожу по несколько раз в день. Дело в том, что наша квартира находится на втором этаже непосредственно над шукинской квартирой. Уже давно нет в живых самого хозяина, ушел из жизни и сын его Егор, и мать Егора Татьяна Митрофановна, и тетя Шура. Дверь мне обычно открывают либо вдова Егора Инна, либо дочь — Алена. По традиции я захожу в мемориальный кабинет Бориса Васильевича Щукина. Над массивным диваном красного дерева, как и в те далекие времена, в тонких овальных рамках висят небольшие, выполненные масляными красками портреты великих русских артистов — Сосницкого, Щепкина, Мочалова, Мартынова, Живокини. Имя художника так и не удалось выяснить, но, по мнению специалистов, писаны они в середине прошлого (XIX) столетия и представляют несомненную ценность. А напротив массивного дивана, на письменном столе, в разноцветном старинном стаканчике из венецианского стекла одиноко возвышается тонкий, плохо отточенный карандаш фирмы «Хаммер». Кто знает, может быть, это и есть тот самый, легендарный булгаковский карандаш?.. Впрочем, надежд на это мало, а доказать это невозможно. Неоспоримо, что Булгаков был тесно связан с молодыми вахтанговцами.

Мой отец был первым исполнителем роли Аметистова в знаменитой пьесе Булгакова «Зойкина квартира». В книге «Рубен Симонов» опубликована фотография Михаила Афанасьевича с дарственной надписью моему отцу. В этом случае авторское свидетельство закреплено подписью талантливейшего драматурга и никаких сомнений не вызывает. Рубен

Николаевич рассказывал мне, что при встречах с Булгаковым они всегда продолжали весело придумывать биографии героев «Зойкиной квартиры». Вообще импровизации были неотъемлемой частью общения драматургов и артистов тридцатых годов. Стихия творческой фантазии не оставляла мастеров театра. Таким образом, как бы наяву осуществлялся завет Вахтангова: «Творить. Лишь бы радостно!» Живые традиции «Принцессы Турандот», естественно, переключивались со сценических подмостков в повседневное общение художников.

Однажды Булгаков позвонил моему отцу по телефону и совершенно серьезно сказал:

— А вы знаете, что я сегодня случайно выяснил в ГПУ?

— Что? — тревожно спросил отец.

— Я узнал, кто были родители Аметистова. Только умоляю вас — никому не говорите, потому что это может скомпрометировать одну весьма уважаемую даму.

— Так кто же?

— Спуститесь во двор, — таинственным шепотом сказал Булгаков, — подойдите к водосточной трубе у первого подъезда. Там лежит записка, в которой сообщается, что его отцом был Александр III, а матерью — Александра Яблочкина!

Удивительно, что великий писатель не поленился не только написать шуточную записку, но и тайно пробраться во двор нашего дома, положить записку в трубу, предварительно убедившись, что дождя не будет, и, наконец, срежиссировать все это наивное действие, как профессиональный постановщик. Да, Михаил Афанасьевич был не только писателем и драматургом, он был и блистательным режиссером, отчего его романы наиболее театральны из всех романов, когда-либо сочиненных на Руси!

Во взрослом возрасте я боготворил музыку Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Помню, как с композитором Солиным мы ходили в Консерваторию и сидели где-то на галерке во время празднования пятидесятилетия гениального музыканта. Однако мне не повезло — я не был знаком с Шостаковичем лично и только расспрашивал молодых композиторов о его привычках и чудачествах. Все молодые композиторы, с которыми я дружил, имитировали своего кумира.

Говорили его высоким, чуть приглушенным голосом, быстро дергали пальцами, отстукивая по столу какие-то невероятные ритмы, поправляли на носу воображаемые очки и, наконец, слегка сутулясь, быстро расхаживали из угла в угол и несли околесицу, нервно теребя чуб и смешно заикаясь. Когда я увидел Шостаковича вблизи во время антракта за кулисами, в дирижерской комнате, куда мы со Львом Солиным и Кареном Хачатуряном бесцеремонно проникли, движимые естественным любопытством, — засмеялся, потому что Дмитрий Дмитриевич говорил высоким, охрипшим голосом, нервно поправлял очки, барабанил пальцами правой руки по левой коленке и, слегка сутулясь, едва потряхивал головой в ритме собственного заикания!

Конечно, я не рискнул подойти к своему божеству и напомнить, что в самом начале тридцатых годов мы, мальчишки дома № 8-а, неоднократно видели Шостаковича в своем дворе, когда он с режиссером Николаем Павловичем Акимовым приезжал из Ленинграда в Москву и останавливался в квартире у Ремизовой, жившей тогда на первом этаже в третьем подъезде. Это был период создания бессмертной музыки к спектаклю «Гамлет». Акимов был режиссером-постановщиком, Шостакович — композитором. Принца Датского играл Горюнов, Королеву — Орочко, Короля — мой отец. Все исполнители жили все в том же доме № 8-а, и разговоры о потрясающем режиссерском замысле Акимова и о душевраздирающем похоронном марше Шостаковича не умолкали ни на секунду. На мою долю выпала честь: однажды Шостакович вышел во двор в детских теплых варежках и в ушанке. Он смешно держал руки по швам и больше напоминал пятиклассника.

— Мальчик, завяжите мне шапочку, — трогательно произнес гений.

Дрожащими пальцами выполнил я просьбу композитора. Помню, что на улице было очень холодно и пальцы мои коченели. Не так давно, будучи в гостях у Ремизовой, я вспомнил этот случай и рассказал его Александре Исааковне.

— Совершенно верно! — засмеявшись, сказала Ремизова. — Дмитрий Дмитриевич, уходя в театр, тихо стучал в мою комнату и тоже просил завязать ему ушанку. Почему он не мог

этого сделать сам, я до сих пор не понимаю, может быть, у него дрожали руки, хотя вряд ли — он же был великим пианистом. Кстати, я завязывала шапочку таким узлом, который легко развязывается, стоит только потянуть за конец шнура. Ах, какое это было время, — продолжала Александра Исааковна, — а какие талантливые беседы вели в моем присутствии Акимов и Шостакович. Вот если бы у меня в те дни был диктофон, записала бы я речи двух художников, и этим записям сейчас цены бы не было. И о чем только они не говорили: и об искусстве, и о любви, и о спорте, и о политике. Акимов был спорщиком и иногда, тайком подмигнув мне, вызывал Шостаковича на дискуссию, а тот, не понимая подвоха, с предельной искренностью опровергал заведомо нелепое утверждение Акимова. Николай Павлович обладал блестящим аналитическим умом. Он в это время уже был признан, как выдающийся, если не лучший, театральный художник и, оформив несколько спектаклей в вахтанговском театре, вдруг совершенно неожиданно предложил художественному совету театра смелый и оригинальный режиссерский план постановки шекспировского «Гамлета». Спектакль вызвал тогда безумные споры, было опубликовано много разгромных статей, критика неистовствовала. Но самое главное совершилось — родился ни на кого не похожий режиссер, будущий создатель знаменитого Ленинградского театра комедии, родился при шумных родовых схватках, да еще под гениальную музыку Шостаковича!

Наступила пауза, и Александра Исааковна грустно произнесла:

— А ведь вы с отцом были у меня в тот вечер, когда Николай Павлович в последний раз приехал в Москву из Ленинграда.

— Да, — еле слышно ответил я, считая, что воспоминание об этом вечере огорчит Ремизову.

В тот вечер мы разошлись рано. Было самое начало одиннадцатого. Отец вызвал из театра машину, и мы подвезли Акимова до гостиницы «Москва». Затем мы вернулись домой и пили чай в столовой, так как поужинали мы у Ремизовой. Рано утром, часов в восемь, раздался тревожный телефонный звонок.

— Женя, — сказала Ремизова в телефонную трубку упавшим голосом, — Николай Павлович умер ночью в своем номере. Ему стало плохо, он успел сам вызвать скорую помощь, но было поздно. Сообщи отцу. Они ведь оба совсем недавно отдыхали вместе в санатории «Барвиха». Их палаты находились рядом. Помнишь, ты навещал отца, а я — Николая Павловича... Ужасно, но в Ленинграде еще не знают. Я заказала разговор с Еленой Юнгер...

Ремизова положила трубку, а я еще долго слышал короткие гудки — сигнал разъединения...

Эту вступительную главу написал я в Доме творчества ВТО «Руза» в августе 1987 года. Работу над книгой «Повесть о театре» начал в 1983 году все в той же благословенной «Рузе». Я писал вольно, следуя логике воспоминаний. Ушедший из жизни человек продолжает жить в памяти своих друзей и знакомых. Поэтому в моем возрасте надо непременно писать, иначе многие черты моих современников актеров, режиссеров, драматургов, художников и поэтов исчезнут бесследно!

Зимой я работаю, как вол: репетирую в театре, преподаю в театральном училище, записываюсь на радио, выступаю на телевидении, читаю стихи на концертной эстраде, тружусь в Комитете по Ленинским и Государственным премиям, заседаю в Моссовете, председательствую в ЦДРИ СССР, выступаю с речами в Советском комитете защиты мира и в других общественных организациях. На ночь глядя стараюсь читать и книги, и газеты, а свои редкие выходные дни провожу за фортепиано, чтобы не разучиться играть с листа (самое ценное из моих умений). Но какая-то неодолимая сила тянет меня к письменному столу, и я в дни отпуска летом пишу, как сумасшедший, до боли в позвоночнике. Сочиняю пьесы в стихах, чтобы затем положить их в стол. Мне важно написать драму и тем самым как бы выполнить обязательство перед собственной совестью. Как режиссер я, естественно, жажду увидеть свой спектакль на публике, а как драматург я все не ставлю своей задачей непременно быть поставленным на сцене. Странно, но факт! Режиссер — это человек, пишущий на облаках. Хороший, имеющий успех спектакль может

погибнуть не только от долголетия, но и от неосторожного ввода второго исполнителя, от актерской усталости и от тысячи мелких причин!

Раз сочиненная драма остается незыблемой, она может быть или хорошей, или дурной, и ее долголетие зависит лишь от качества труда, то есть таланта автора.

Каково же мое отношение к собственным прозаическим опытам? Для кого я их предназначаю? Конечно, для читателя! Мне было бы досадно, если бы мои воспоминания легли на пыльную полку моего секретера по соседству с моими молчаливыми драмами. Этим летом я надеюсь закончить первую часть «Повести о театре», посвященную моим явным и тайным учителям — Рубену Симонову, Николаю Охлопкову, Алексею Дикому, Борису Щукину, Цецилии Мансуровой и другим товарищам.

Если позволит время и я еще немного поживу, то, кто знает, возможно, я еще успею написать и вторую часть, которую мне хочется целиком посвятить своим товарищам — актерам, с которыми вот уже сорок лет трудимся мы в Театре имени Вахтангова, то любя, то ненавидя друг друга. Все бывает на свете. За сорок лет непрерывных встреч и репетиций можно друг другу и поднадоесть.

Ну а если судьба будет милостива и подарит мне старость, то я бы мечтал написать сочинение о моих ушедших друзьях и сверстниках. Я часто вспоминаю своих умерших товарищей, и меня преследует мысль, что теперь они живут только в моей памяти. В случае моей смерти они должны будут погибнуть вторично, и чтобы этого не произошло, я обязан закрепить свои воспоминания на бумаге и тем самым сохранить и веселые, и грустные эпизоды из жизни этих добрых и талантливых людей, с которыми столько времени мы провели вместе. Покинувшие землю люди не будут видоизменяться с возрастом — сесть, дряхлеть, худеть от старости, впасть в беспамятство. В конце их биографий судьбой поставлена последняя точка. Теперь никакая сила не возвратит им движение и энергию, но в памяти моей они смеются, действуют, ходят, разговаривают, плачут и улыбаются, любят и ненавидят. В моем поминальнике золотыми буквами, как на Почетной доске в Московской консерватории, сияют

имена композитора Кирилла Молчанова, киносценариста Кирилла Рапопорта, кинорежиссера и карикатуриста Егора Щукина, дирижера Юрия Силантьева, артиста Никиты Подгорного, поэта Виктора Масса... Без этих людей, в разное время ушедших из жизни, мне просто бывает холодно и скучно на нашей порою такой недружелюбной планете. И во всех трех частях я, конечно, буду вспоминать замечательную женщину, наделенную изящным умом, юмором, красотой и тончайшим чувством искусства, — я имею в виду свою мать — Елену Михайловну Поливанову-Берсеневу.

Ну что же — за дело!

НАСЛЕДНИК МАЯКОВСКОГО

28 июля 1983 года по первой программе телевидения в 17 часов по московскому времени передавали старый кинофильм «Александр Невский». Я смотрел его и прежде, в далеком детстве, когда все исполнители и сам режиссер были еще живы, и первое впечатление было настолько сильным, что оно и поныне живет в моей душе. Я с нетерпением ждал кадров, некогда ошеломивших меня, но, к сожалению, приемы кинематографа быстро устаревают, и то, что много лет назад казалось мне совершенством, сегодня, честно говоря, не произвело на меня большого впечатления. Даже знаменитая сцена, когда немецкие псы-рыцари тонут в Чудском озере и под ними с треском разваливается лед, показалась мне смешной оперной мишурой, и я, вместо того чтобы бледнеть и содрогаться от восторга, невольно думал, из чего сделаны эти бутфорские льдины — из фанеры или из пробок; меня мучил вопрос — утонул ли кто-нибудь их статистов на самом деле и, наконец, на глубоком ли месте производилась съемка.

Композиции кадров, раньше казавшиеся чудом живописного искусства, теперь представлялись мне мертворожденными, нарочито выстроенными и лишены искренности. Я не думаю, что я стал умнее, а Сергей Эйзенштейн хуже. Упаса боже! Просто время ушло, а актерская игра и режиссерское искусство, увы, порой бывают недолговечны!

Но почему же я не выключил телевизор, почему я досмотрел передачу до самого конца? Чье исполнение поразило меня больше, чем при первом просмотре? Чье искусство не устарело, как истинная поэзия и музыка? Кто сумел вырваться из заколдованного круга приемов и манеры актерской игры, свойственной определенным годам и своему времени? ОХЛОПКОВ! Николай Павлович Охлопков!

Богатырское могущество его артистической индивидуальности, казалось, выходило за рамки экрана, раздвигало

стены прокрустова ложа, ломало клетку, куда помещают музейные экспонаты фильмов, на которые мы теперь смотрим как на диких животных, чудом сохранившихся на нашей планете.

«Я пройду через лирические томики, как живой с живым говоря!» — вспомнились мне строчки Владимира Маяковского — поэта, именем которого Николай Охлопков окрестил свой театр!

Василий Буслаев в исполнении Николая Охлопкова — это источник, это родник, из которого берет свое начало полнокровное творчество режиссера и актера Охлопкова!

Не только квадрат экрана был тесен для Николая Павловича — портал сцены тоже не мог вместить его дерзновенных замыслов, и поэтому так часто действие в его спектаклях переносилось в зрительный зал и, как наводнение, заполняло фойе театра, а иногда выплескивалось на улицу. Охлопков мечтал о грандиозных спектаклях под открытым небом, о многотысячных массовых действиях, о переполненных зрителями гигантских чашах стадионов, где театральное празднество длилось бы с утра до позднего вечера и где его участники — и артисты, и зрители — были бы слиты воедино, замороженные волшебством древнего театрального искусства. Владимир Маяковский и Всеволод Мейерхольд — вот два имени, которые объединял в себе Николай Охлопков. Он чутким ухом слушал движение истории и, утверждая с подмостков сцены величие Октябрьской революции, сам по своей природе был насквозь революционером, понимая вслед за своими учителями, что революционное преобразование мира требует от театра новых средств сценической выразительности.

Театр, где впервые со всей силой прозвучал молодой голос Охлопкова, назывался Реалистическим театром. И здесь широко и вольно развернулось его дарование. Спектакли Охлопкова вызвали ожесточенные споры. Он всю жизнь имел отчаянных противников и преданнейших сторонников. Он воевал, утверждал, ниспровергал, нападал, грозил, оборонялся, шел в атаку, часто бывал ранен и неминуемо побеждал!

В далеком детстве я пережил период мальчишеской влюбленности в Охлопкова. Так сегодняшние мальчишки боготворят прославленного футболиста из своей любимой ко-

манды. Я помню, как еще в довоенные годы появилась пьеса Николая Погодина «Аристократы». В Реалистическом театре спектакль ставил Охлопков, а роль Кости-капитана играл Аржанов; у нас, в вахтанговском театре, над этой пьесой в качестве режиссера работал Борис Захава, а в роли Кости-капитана выступал мой отец — Рубен Симонов. Естественно, что все мои симпатии были на стороне папы. Мог ли я тогда себе представить, что со временем мне самому придется скрестить оружие с Николаем Павловичем при постановке «Иркутской истории» Арбузова, которую мы ставили одновременно. Всему свое время. Во дворе со своими товарищами — сыновьями вахтанговцев первого призыва, мы, конечно, бранили Охлопкова и высокомерно сулили ему поражение. Мы, как болельщики, были фанатически преданы театру Вахтангова, не пропускали ни одного утренника «Принцессы Турандот» или «Интервенции» и иронизировали над другими театрами. Сын Щукина — Егор считался у нас особенно авторитетным судьей во всех театральных делах, и, по его мнению, Охлопкову вообще не следовало бы браться за постановку «Аристократов». Спешу оговориться, что родители наши не разделяли нашего детского нигилизма и считали, что выиграть бой у Охлопкова совсем не так просто, а наши матери — Татьяна Митрофановна Щукина-Шухмина и Елена Михайловна Симонова-Берсенева — при всей любви к Борису Евгеньевичу Захаве шли в своих предположениях еще дальше и с жаром говорили, что ему не удастся победить Охлопкова и что скорее нам, вахтанговцам, следует заблаговременно отказать от постановки погодинской пьесы.

Но, конечно же, ни тот ни другой театр от работы не отказался, и творческое соревнование двух актерских ансамблей приковывало внимание театралов и вызывало в Москве оживленные толки. Случилось так, что я в течение одной недели смотрел оба спектакля буквально один за другим. Отец мой в роли Кости-капитана просто ошеломил меня, и дома за обедом я смотрел на него с нескрываемым восторгом, видя в чертах его лица нечто, напоминавшее мне живого Костю-капитана. Только у Кости-капитана волосы патлами падали на лоб и доходили почти до глаз, образуя челку, а отец мой всегда тщательно зачесывал волосы назад, открывая красивый

лоб. Костя-капитан заикался, а отец говорил обычно быстро и без запинки. Влюбившись в образ Кости-капитана, созданный Рубеном Симоновым, я шел смотреть Петра Аржанова с чисто формальными целями, то есть хотел собственными глазами убедиться, насколько театр Вахтангова сильнее охлопковского театра, насколько Захава лучше Охлопкова и насколько Симонов талантливее Аржанова. Это был период, когда я еще ходил в коротких штанишках и белой рубашке с пионерским галстуком и мог подвергать сомнению все, что угодно, кроме могущества Вахтанговского театра.

Для посещения вечернего спектакля Охлопкова (до этого я ходил смотреть только утренние представления на Арбате, 26) мне специально были куплены длинные брюки-клеш с напуском. Вместо белой рубашки на меня надели синюю в полоску с настоящими запонками и длинным, внизу сосульками висящим белым крахмальным воротничком. Меня душили одеколоном, который и доньше иногда появляется на наших прилавках под названием «Тройной». В те времена он продавался в большой пузатой бутылке, напоминавшей макет водонапорной башни. Задыхаясь от едкого запаха тройного одеколona, я молил Бога, чтобы он к вечеру выветрился. Помню, что, придя со своей матерью в зрительный зал Реалистического театра и добравшись до середины первых рядов партера, я чувствовал отчаянную неловкость. Мне казалось, что все зрители задыхаются от едкого запаха тройного одеколona. И сколько бы потом я ни смотрел спектакли Николая Павловича Охлопкова, это чувство неловкости при первом посещении его театра мгновенно возрождалось во мне и пузатая бутылка тройного одеколona всплывала в памяти, и мне казалось, что я только что вышел из парикмахерской. Так было и на «Гамлете», и на «Молодой гвардии», и на «Сыновьях трех рек», и на «Иркутской истории», и на последнем его спектакле «Нас где-то ждет...» Алексея Арбузова — пьеса, которую мы так же, как и «Иркутскую историю», ставили одновременно: Охлопков — у себя, а я — на сцене Малого театра. У Охлопкова центральную роль играла Мария Бабанова, а в Малом театре — Руфина Нифонтова.

Но вернемся к довоенным годам. Итак, я мальчиком смотрю ставшую легендарной постановку Охлопкова «Аристократы».

Когда в зрелом возрасте вспоминаешь свои детские впечатления от театра, то в памяти возникает не сюжет некогда виденной пьесы, а образ спектакля в целом и прежде всего наиболее ярко решенные режиссером или сыгранные актером сцены.

И вот сейчас, когда я пишу эти строки жарким летним днем в Доме творчества «Руза», передо мной, как из тумана, выплывает зимняя сцена снегопада из охлопковских «Аристократов». Может быть, в спектакле все было не так, как мне это представляется сейчас, но это, право, не существенно! Важно, что образное решение сцены было столь ярким, что она до сих пор живет в моей памяти, пусть даже в преображенном состоянии. Теперь я знаю, что зрители всегда хлопают, увидев на сцене настоящий снег. Так, например, всегда происходит в Большом театре, когда в опере «Пиковая дама» открывается панорама канавки и Лиза стоит на горбатом мостике, спрятав руки в муфту и, поглядывая на дирижера, взволнованно выводит свое знаменитое: «Уж полночь близится, а Германа все нет...», аплодисменты на снег неизбежны, но это дешевый успех. Таких примеров можно привести великое множество. Но ничего подобного не было в спектакле «Аристократы». Молодые актеры и актрисы, одетые в комбинезоны, плавно скользили по сцене и разбрасывали белое конфетти. Они доставали его из широких сумок, как почтальоны достают почту, и высоко подкидывали вверх. Маленькие белые кружочки под звуки вальса кружились в воздухе и медленно опускались на землю. Мария Бабанова в роли Маргариты Ивановны с бамбуковыми палками в руках, в лыжном костюме и вязаной шапочке с помпоном, тонко имитировала движения лыжников и, вся занесенная снегом, неслышно скользила по площадке. Значительно позже я понял, что тщательно сделанный бутфорский снег, идущий на сцене так, словно над театром зимой сломали крышу, есть натурализм, а вот поэтически образное мышление, о существовании которого я прежде и не подозревал, совершило переворот в моем детском сознании и заставило не спать ночь и, может быть впервые, задуматься над тем, что такое истинная театральность и что такое поэтический театр! Запомнилась мне и сцена побега Кости-капитана. Из легких голубых полотнищ Охлопков сконструировал

на своей сцене реку. Те же молодые артисты в комбинезонах сами приводили «воду» в движение. Они раскачивали руками легкие полотнища, протянутые в несколько рядов от кулисы к кулисе. Прозрачные ткани, едва подсвеченные изнутри, создавали сказочно-волшебное зрелище. Костя-капитан в исполнении Аржанова, стоя на коленях между «волнами», плыл кролем, высоко вскидывая руки. В зале творилось нечто невообразимое. Овации заглушали грохот оркестра, пока артист в изнеможении не скрывался в темноте. Я, к сожалению, не видел спектаклей Мейерхольда, хотя мой отец подробнейшим образом рассказывал мне, как Всеволод Эмильевич ставил «Маскарад», «Горе от ума», «Лес», «Дон Жуана» Мольера. Встреча с Охлопковым — учеником и последователем Мейерхольда — явилась для меня откровением. Мне открылся неведомый театральный горизонт, наподобие того, как Черное море вдруг раскрывается во всю ширь перед ошеломленными пассажирами, когда поезд где-то в районе Туапсе вдруг выныривает из туннеля прямо в объятия безграничной стихии!

Когда вечером мы с матерью вернулись со спектакля, отец неожиданно быстро открыл нам дверь. Он явно ждал нас и был рад нашему возвращению. Мы прошли в столовую в полной тишине, торжественно сели за стол, еще немного помолчали, пока, наконец, не последовал взволнованный вопрос отца:

— Ну как?

И тут полился долгий и подробный рассказ моей матери. Я пережил весь спектакль заново.

Слушая восторженный отзыв матери и вглядываясь в лицо отца, никак не мог понять, как же он относится ко всему тому, что слышит. Иногда мне казалось, что он сердится на свою жену и даже ревнует ее к Аржанову!.. Надо еще учесть, что отец мой сам был поразительным режиссером, что он сам учился у Мейерхольда, что Всеволод Эмильевич помогал ему выпускать на сцене Вахтанговского театра «Синичкина» и «Марьон де Лорм», что отец мой был вправе считать себя учеником не только Вахтангова, но и Мейерхольда.

Когда Елена Михайловна закончила свой рассказ, наступила большая пауза. Мама посмотрела на меня и хитро под-

мигнула, дескать, не смей вставлять свои реплики, пусть выскажется отец. Но высказывания не последовало.

— Ну что ж, — задумчиво произнес Рубен Николаевич. — Любопытно. Пойду во двор, погуляю, вернусь не поздно. Спокойной ночи...

Буквально через несколько секунд громко хлопнула входная дверь, и мы с матерью, не сговариваясь, быстро ринулись на балкон, чтобы посмотреть, как выйдет из подъезда «глава дома», чтобы по его походке понять, как он среагировал на успех Охлопкова. Велико же было наше удивление, когда отец во дворе не появился. Перевесившись с перил балкона, мы ждали его выхода, оцепенев от недоумения. Отец не появился.

— Неужели он стоит на лестничной клетке и переживает? — спросил я.

— Нет, — ответила Елена Михайловна.

— А где же он?

— У Щукина. У Бориса Щукина! — категорически сказала моя мать, причем интонация была настолько твердой и определенной, что исключала все прочие варианты.

Как я уже говорил, Щукин жил под нами в квартире № 11, на первом этаже. И когда в театре имени Вахтангова происходили события чрезвычайной важности, мой отец всегда спускался к Борису Васильевичу. Звонил в звонок, долго не отнимая руки от кнопки, как бы условно намекая, что это звонит Рубен Симонов и что дело не терпит отлагательства!

Я смотрел на мать, молчаливо ожидая, что она раскроет мне нечто чрезвычайно существенное и важное, раскроет некую тайну, которую отец, согласно этике, не имеет права открыть, но о существовании которой она, как умная женщина, догадалась сама, сопоставив все факты и сделав логический вывод.

— Они, — сказала Елена Михайловна (они — это Щукин и Симонов). — Они, — повторила моя мать, причем глаза ее загорелись радостью и восторгом, — хотят пригласить Николая Павловича на постановку в Вахтанговский театр.

— Как ты догадалась?

— Очень просто, — сказала мать. — Щукин дважды ходил смотреть «Аристократов». Он аккуратно ходит на все спектакли Охлопкова. Отец твой тоже смотрел все, кроме

«Аристократов», боясь, что рисунок Аржанова помешает ему в работе над ролью Кости-капитана. О! Надо знать Бориса и Рубена. Помяни мое слово — Охлопков в ближайшее время будет приглашен к нам на ужин.

Так оно и случилось.

Да! Отцы оказались во сто тысяч раз умнее и дальновиднее своих детей. В то время как мы с Егором Щукиным категорически отрицали все существующие в Москве театры, кроме театра Вахтангова и театра Мейерхольда, отцы наши внимательнейшим образом приглядывались к восходящей звезде — к творчеству совсем молодого Николая Охлопкова.

Им казалось, что именно Охлопков может внести в вахтанговский театр свежесть восприятия жизни и страстный темперамент, летящий на крыльях необузданной фантазии. Наши отцы ясно увидели, что творчество Охлопкова отличают смелость в разрешении современных театральных проблем, оригинальность формы и неукротимый революционный дух. Они не ревновали, они не завидовали, они не интриговали, они думали о будущем своем театре и сумели разглядеть в Охлопкове потенциального вахтанговца!

Вскоре Борис Щукин и Николай Охлопков встретились на экране в легендарных кинофильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». Теперь эту встречу без всякого преувеличения можно назвать исторической. Борис Щукин обесмертил свое имя, создав образ Ленина и раскрыв перед многомиллионной аудиторией целеустремленный характер и одухотворенную личность вождя Революции. Николай Охлопков оказался достойным партнером Щукина, с поразительной органикой и глубиной сыграв рабочего Василия. Естественность Охлопкова стала естественностью образа.

Имена Щукина и Охлопкова образовали величайший артистический дуэт, и с этой минуты разлучить двух актеров уже было невозможно.

За два года до войны драматург Владимир Александрович Соловьев по просьбе театра Вахтангова начал работу над патриотической пьесой в стихах во славу русского оружия — «Фельдмаршал Кутузов». Роль Кутузова предназначалась Борису Щукину, роль Наполеона — Рубену Симонову. Постановка была поручена Николаю Охлопкову, принявшему пред-

ложение вахтанговцев и перешедшему в наш театр в качестве режиссера-постановщика. Мы, дети вахтанговцев, ликовали и обнимались во дворе и танцевали какие-то дикие танцы, отмечая важнейшее событие в биографии вахтанговцев — Охлопков у нас!

Непостижимо устроена детская память! Она выхватывает из жизненного потока наиболее значительные эпизоды и сохраняет их в неприкосновенности до глубокой старости. Память детства — самая яркая память. И мы знаем множество случаев, когда человек, достигнув солидного возраста, не в силах вспомнить, что было вчера, и в то же время может с мельчайшими подробностями рассказывать о временах давно минувших.

В конце 30-х годов меня иногда водили в столовую вахтанговского театра обедать. В те далекие времена по Арбату еще ходили трамваи, и каждый проезжавший трамвай давал о себе знать. Он был слышен во всех уголках театра, кроме зрительного зала. Я помню, как Охлопков подъехал к театру именно на трамвае с большим портфелем в руках. Стояли теплые майские дни. Николай Павлович был без пальто, но в кепке и при бантике. Мы с матерью в это время переходили Арбат, держась за руки и оглядываясь по сторонам. Увидев Охлопкова, моя мать дернула меня за руку, мол, посмотри, кто идет, и сказала быстрым шепотом:

— Пропустим его вперед и пойдем сзади.

— Почему? — спросил я.

— А потому что — запомни на всю жизнь — когда артист шагает по улице один, никогда не приставай к нему со своими разговорами. Мало ли почему артист захотел одиночества. Может быть, он учит роль или повторяет монолог из какого-нибудь спектакля. Может быть, мысленно пишет статью или репетирует речь на собрании труппы. Возможно, думает, где бы заработать деньги, или готовится к деловому свиданию. Береги одиночество тех, с кем встречаешься на улице!

Эту заповедь моей матери я выполняю до сих пор. И как ужасны бывают встречи, предположим, со старым товарищем, который вдруг говорит тебе:

— А знаешь, я задумал пьесу. Позволь, я провожу тебя и расскажу свой замысел.

— Милый, ты сначала напиши, кто что говорит. Воплоти, так сказать, свою идею на бумаге и потом уже дай мне прочитать...

— Э, брат, в том-то и штука, что перед тем, как писать, мне необходимо с тобой посоветоваться. Хочешь быть соавтором? Давай, я не возражаю. Ей-богу, сюжет у меня — обалдеть. Конная милиция стоять будет!..

Медленным шагом шли мы с матерью за Николаем Охлопковым. Он тоже шел неторопливо и, свернув на улицу Вахтангова, остановился у свежей афиши театра. В объявленном репертуаре значились: «Человек с ружьем», «Много шума из ничего», «Принцесса Турандот», «Интервенция», «Соломенная шляпка», «Шел солдат с фронта», «Аристократы», «Перед заходом солнца», «Учитель», «Без вины виноватые».

— А теперь что будем делать? — спросил я?

— А теперь постоим, — ответила мать.

Но вот Охлопков, изучив афишу, неожиданно быстро направился к артистическому седьмому подъезду вахтанговского театра. Мы последовали за ним. Войдя в раздевалку, мы увидели широкую спину Николая Павловича. На этот раз он стоял у репертуарного листа и внимательно смотрел, какие репетиции объявлены на завтра. Мы быстро проскользнули за его спиной и через несколько минут уже сидели в столовой театра и ели щи. Вдруг в столовую вошел Охлопков в сопровождении Анатолия Иосифовича Горюнова.

Горюнов в те годы сыграл Карасика в кинофильме «Вратарь» и был невероятно популярен, особенно у московских мальчишек.

Они толпами носились за ним по арбатским переулкам с диким криком «Карасик, Карасик!!!» и нестройным хором пели: «Эй, вратарь, готовься к бою...» Фигура маленького, толстого и подвижного Горюнова резко контрастировала с величественной осанкой высокого Охлопкова. Я, будучи тогда и сам мальчишкой, замер от радости, увидев сразу двух моих кумиров и чуть не умер от счастья, когда Охлопков и Горюнов как ни в чем не бывало подсели за наш столик и заказали себе те же самые щи и тот же самый гуляш с капустой. Моя мать опять хитро подмигнула мне. В ее повадке и манере держаться вообще присутствовало нечто мальчише-

ское. Она хорошо играла в теннис, отчаянно плавала, ловко перепрыгивала через канавы и любила, забравшись на скамейку с ногами, присесть на ее спинку. Я с ней дружил, как со школьным товарищем, и мы, переглянувшись, без слов понимали друг друга. К Николаю Павловичу она относилась с нескрываемым восторгом и, может быть, как никто, искренне радовалась его приходу в Вахтанговский театр. Охлопков называл ее Лелей, часто смешил ее и был в высшей степени предупредителен. Он ценил доброе к себе отношение, и, я думаю, ему было приятно, что жена Симонова от него без ума! На меня в те годы Охлопков не обращал ни малейшего внимания и только иногда, сделав нарочито серьезное лицо, спрашивал по секрету: «Ну, как? Ты уже освоил английские сюиты Иоганна Себастьяна, сонаты Вольфганга Амадея и фортепианные концерты Людвига вана?» Я смеялся и отвечал, что осваиваю, но с трудом.

Родители мечтали сделать из меня пианиста, и я по пять часов в день играл на рояле, пока в один прекрасный день не взбунтовался. Я даже пытался убежать из дому. В награду за возвращение мне был подарен английский велосипед Б.С.А. и предоставлена полная свобода действий. Охлопков, словно почувствовав мои сложные взаимоотношения с фортепиано, говорил мне доверительно, что в моем возрасте полезней играть в футбол и в казаки-разбойники. Музыка была единственной темой разговора при наших мимолетных встречах, и Николай Павлович всегда брал мою сторону и шептал мне на ухо спасительные слова: «Рояль опустошает! Я пробовал. Кошмарное дело!» Николай Павлович умел влюблять в себя людей. Артисты смотрели на него с благоговением. Ну а обо мне и говорить нечего! Шуточное ли дело — он единственный понимал, что Оборина из меня не получится.

Анатолий Иосифович Горюнов, подсевший к нам за столик вместе с Охлопковым, был первым озорником в театре. Он умышленно смешил партнеров на сцене, вечно кого-нибудь разыгрывал, ссорил новобрачных, прятался за занавески в женских артистических уборных и с громким улюлюканьем неожиданно выскакивал, когда артисткам предстояло быстрое переодевание. Особенно от него доставалось молодым актерам. Он требовал от них совершенно невыполнимых

вещей — достать, предположим, арбуз в январе месяце или написать за него статью в газету «Красный спорт» на тему «Система Станиславского и футбол». Серьезность, с которой Анатолий Горюнов обращался к молодым артистам, была настолько совершенной, что никому и в голову не приходило, что он шутит. Шутка и розыгрыш были его любимым способом общения, и он сам говорил, что таким образом он изучает индивидуальности молодых артистов. Однако именно Горюнов, порой доводивший своими шутками людей до слез, обо всех заботился, доставал молодоженам путевки, помогал студентам проникнуть в зрительный зал, с легкостью давал молодежи взаймы, заведомо зная, что не получит денег обратно. Он мог носиться по всевозможным учреждениям и добывать для вахтанговцев всяческие блага, хлопотать об улучшении жилищных условий, прикреплять больных к поликлиникам, устраивать детей в пионерские лагеря и прочее.

Итак, довоенный солнечный майский день в столовой Театра имени Евгения Вахтангова. Елена Михайловна была вызвана в репертуарную контору и задержалась по своим делам, а я, отставив стакан горячего чая, затаившись, слушал разговор знаменитого режиссера с прославленным артистом.

— Досадно, — говорил Охлопков, — что нет в вашей афише ни одного моего спектакля. Симонов представлен, Захава представлен, Рапопорт и Ремизова тоже представлены, а вот я, Охлопков, вроде бы безработный!

— А что у вас в портфеле? — поинтересовался Горюнов, — держу пари, что это новая пьеса, и я даже знаю чья.

— Это не секрет, — ответил Николай Павлович. — Володя Соловьев закончил «Кутузова», и вот странный какой-то экземпляр — напечатан на длинных узких листах серой бумаги типографским шрифтом. Первый раз вижу такое! Гранки — не гранки, не пойму. И шрифт — мелкий-мелкий! Без лупы не разберешь. Вот, взгляните. — И Охлопков вынул из массивного портфеля разрозненные листы стихотворной драмы Владимира Александровича Соловьева. Я сразу вспомнил, что на столе у моего отца лежал точно такой же экземпляр, присланный автором и испещренный поправками, вставками и сокращениями, сделанными рукой драматурга.

— Рубен Симонов все равно Наполеона играть откажется, — безо всякой дипломатии откровенно сказал Анатолий

Иосифович. — Он теперь мечтает о булгаковском «Дон Кихоте» и хочет, чтобы я играл Санчо Пансу! Ставить собирается Изя Рапопорт, а музыку уже написал Тихон Хренников — он, как студент консерватории, снимает комнату в нашем доме № 8-а. Талант редкостный!

— Я знаю. Мы знакомы, — кратко ответил Охлопков и, внимательно оглядев Горюнова с ног до головы, продолжал: — Какая катастрофа, что нет Щукина! Вот кто был бы идеальным Кутузовым. А вы знаете, что Соловьев уже после смерти Щукина, дописывая Кутузова, продолжал представлять себе в этой роли именно Бориса Васильевича — лучшего артиста земли русской. Такого не было и не будет. Он как Шалапин! Его ни с кем даже сравнивать нельзя.

— А чего вы на меня так пристально смотрите? — спросил Горюнов.

— Вы много дублировали Щукина. Я видел вас в роли Тартальи в «Турандот» и в Городничем, а что если...

— Упаси боже! — почти закричал Горюнов, размахивая руками. — Щукинских ролей я наигрался вдоволь и все провалил! Что вы, бог с вами! Я ни за какие коврижки не соглашусь репетировать Кутузова. Все будут говорить: «Вот Щукин бы сыграл, а Горюнов опять провалился!» Нет уж, увольте! Хотите, я вам скажу, кто должен играть Кутузова?

— Плотников? — энергично спросил Охлопков.

— Нет. Молод. Тут необходимо, чтобы возраст был не игрушечным. Через десять лет лучше Плотникова никто не сыграет, а сейчас ему рано...

— Так кто же? Освальд Глазунов?

— Нет! Попробуйте Михаила Степановича Державина! Он хорошо берет характерность. Он очень русский актер и обладает в жизни простонародной смекалкой. Юмор у него превосходный, речь чистая, как у актеров Малого театра. Внешне он может быть похож на Кутузова как две капли воды. Ему нужно надеть только седой парик, наклеить на нос небольшую горбинку и прищурить глаз.

— А умным он может быть? Ведь Михаил Илларионович Кутузов был гений!

— У гениев ум не выступает наружу, — продолжал Горюнов. — Кутузов на людях должен простачком прикидываться, а это Державин делает ежедневно и с большим успехом!

— Вы правы! — согласился Николай Павлович. — Самое важное создать характер человека. Тут нужно Толстого почитать — «Войну и мир» — там все про Кутузова сказано. Что ж, спасибо. Я переговорю с Державиным. Ну а вы кого хотите играть?

— Как кого? — обиделся Горюнов. — Неужели не ясно? Я же вылитый Наполеон. Внешне мне не составит труда достичь полного портретного сходства. Я невысокий, располневший, молодой и красивый мужчина. Если вам понадобится, могу быстро выучиться говорить по-французски.

— А слава вратаря Карасика вам не мешает? — озабоченно произнес Николай Павлович. — Представляете себе, вы появитесь в треуголке, скрестив руки на груди, а в зрительном зале какой-нибудь болельщик «Спартака» как заорет: «Карасику браво!» — и весь труд насмарку. А еще, не дай бог, весь зал хором запоет: «Эй, вратарь, готовься к бою...»

— Если вы хороший режиссер, то никто не запоет, а если плохой, то непременно запоют. Впрочем, решайте...

В эту минуту в дверях столовой появилась моя мать. Она расплатилась с буфетчицей и, взяв меня за руку, вывела на освещенный солнцем Арбат. Гудели автомобили. Звенели трамваи. Раздавались свистки милиционеров. Где-то громко играл патефон и сладкозвучный тенор выводил незамысловатую мелодию модного в те времена танго «Утомленное солнце нежно с морем прощалось...» Прохожие в белых рубашках, майках и безрукавках, бурно жестикулируя, быстро шли, стараясь обогнать друг друга. Я на секунду закрыл уши ладонями. Шум затих, и Арбат по своей динамике напомнил мне ускоренно летящие кадры немого кинематографа. Довоенная Москва жила полнокровной жизнью.

Премьера пьесы Владимира Соловьева «Фельдмаршал Кутузов» в постановке Николая Охлопкова состоялась 16 марта 1940 года. Роль Кутузова блистательно исполнил Михаил Степанович Державин. Его работу над ролью в охлопковском спектакле можно назвать артистическим шедевром. Кутузов в трактовке режиссера и артиста был человеком, наиболее ярко воплотившим в себе национальный русский характер. Державин раскрывал в характере великого полководца две основополагающие черты: с одной стороны — народную мудрость,

с другой — чисто русское лукавство и озорство. Играл удивительно по-домашнему, то есть был абсолютно свободен и прост. Это был уютный, добрый, старый человек, относившийся к солдатам как к своим родным сыновьям. Иногда Державин, сев в кресло, даже засыпал на сцене, но по хитрой улыбке, которая не сходила с уст фельдмаршала, зритель понимал, что это очередной трюк гениального полководца, что Кутузов все слышит и при этом думает свою думу.

Наполеон в талантливом исполнении Анатолия Горюнова, по мысли Охлопкова, был прямой противоположностью Кутузова. Холодный ум, непрерывная поза, изображавшая гения, сухой металлический голос и ложная театральность — вот, пожалуй, те качества, которые режиссер старался раскрыть в характере французского императора. Комедийный актер Горюнов, в свое время сыгравший Гамлета в нашумевшем спектакле Н.П. Акимова, в роли Наполеона просто превзошел себя. Я уверен, что в биографии Горюнова роль Наполеона является наиважнейшей, и относительные неудачи его при работе над образами Гамлета и Городничего были преданы забвению. Горюнов, в отличие от Бонапарта, вышел победителем в этом сражении. Он был поразительно серьезен, и, мне думается, сам преобразился от встречи с Охлопковым и уже не разрешал себе по ходу спектакля озорничать и смешить партнеров.

Я помню, что на премьере спектакля в зале было очень много военных. В это напряженнейшее время обращение театра к теме 1812 года было предельно актуальным. Весь спектакль вызывал у зрителей ясные современные ассоциации. Образы Кутузова (Державин), Багратиона (Свердлин), Барклая де Толли (Бубнов), Дениса Давыдова (Рапопорт), партизанки Насти (Русинова) волновали сердца будущих героев Великой Отечественной войны, и в зрительном зале на Арбате царил высокий патриотический подъем. Охлопкова вызывали бесчисленное количество раз. Владимир Соловьев крепко жал ему руку на сцене вахтанговского театра, и я почему-то запомнил, что, выходя со сцены в ложу дирекции с большим букетом цветов и выслушивая бесчисленные поздравления, Охлопков сказал: «Этот спектакль нам еще понадобится».

Охлопковский спектакль «Фельдмаршал Кутузов» я смотрел огромное количество раз. Мы, мальчишки, сыновья артистов Вахтанговского театра, не пропускали ни одного утренника и имели возможность сравнивать первых и вторых исполнителей. Так, например, в «Интервенции» Льва Славина я видел в роли Бродского и Василия Кузу, и Александра Козловского, и Андрея Абрикосова. И то же происходило с «Фельдмаршалом Кутузовым». Каждое представление спектакля чем-то отличается от предыдущего. Иногда это вызвано неожиданным составом исполнителей, иногда каким-то особым подъемом всего ансамбля артистов, иногда присутствием в зале известного писателя или режиссера, иногда болезнью исполнителя, играющего через силу, иногда днем рождения актрисы, иногда печальным известием о чьей-нибудь болезни, иногда трансляцией футбольного матча, иногда... Короче, в том и чудо театрального искусства, что оно неповторимо, и величайшую ошибку совершают наши критики, сочиняя свои рецензии после одного просмотра. Я уверен, что если бы кому-нибудь из критиков взбрело в голову посмотреть один и тот же спектакль хотя бы два раза подряд, он пришел бы в недоумение и открыл бы для себя бездну нового и в актерском исполнении, и в режиссерском замысле. Но куда там! Слава богу, если представитель нашей прессы хоть премьеру посмотрит внимательно и постарается серьезно вдуматься, что же, в конце концов, хотел сказать театр и над какой проблемой бился большой коллектив в течение изнурительной и долгой творческой работы!

Итак, я смотрел «Фельдмаршала Кутузова» много раз и в Москве, и в Омске. И кажется, если бы мне сегодня предложили восстановить спектакль Охлопкова, я бы это сделал довольно быстро, хотя копия была бы, конечно, значительно хуже оригинала.

Особое впечатление на премьере произвела на меня сцена «Бородино». Мне в детстве в голову не приходило овладеть искусством режиссера. И я, честно говоря, не понимал, в чем же оно заключается. Поставленная Охлопковым сцена, пожалуй, впервые заставила меня задуматься над этой неслыханно сложной профессией. Находясь под огромным впечатлением от картины «Бородино», я часто приходил к концу

1-го акта посмотреть именно ту сцену, чтобы понять, какими приемами и средствами достигает режиссер такого неслышанного эффекта и почему овации длятся, не затихая, и зрители не бегут в буфет?

Сцене «Бородино» предшествовала превосходно поставленная картина, которую можно было бы назвать «Ночь перед Бородином». Сценическое пространство, по замыслу режиссера и художника Владимира Владимировича Дмитриева, было разделено на две равные части строгими древнегреческими колоннами коринфского ордера, которые поддерживали портал, украшенный барельефами на темы Отечественной войны 1812 года. Сама декоративная установка напоминала триумфальную арку и создавала определенную торжественность. С правой стороны сцены располагались русские солдаты, с левой — французские. Две одинаковые луны медленно плыли и над русским, и над французским воинством. Русские солдаты негромко запевали протяжную и широкую народную песню в ожидании утреннего сражения. Французы, в свою очередь, через некоторое время начинали петь бравурную и веселую французскую песенку. Обе мелодии тонально не совпадали друг с другом и пелись самостоятельно, вне всякой взаимной связи. Но это дисгармоничное пение двух песен перед решающей битвой производило на зрительный зал огромное впечатление. Русская мелодия, как бы соперничая с французской темой, побеждала и звучала насыщенней и глубже. Тут режиссер откровенно использовал закон симфонического развития борьбы и столкновения медленной и быстрой музыки, одновременной разработки главной и побочной тем! Тексты песен тоже соперничали друг с другом и были явственно слышны в зрительном зале. Русские солдаты пели на два, а то и на три голоса:

Меж крутых бережков
Волга-речка течет,
А на ней по волнам
Резва лодка плывет...

А французские в ритме мазурки исполняли легкомысленные куплеты, текст которых я помню до сих пор:

Мундир, золотом расшитый,
Как горят его ланиты,
Боже мой! Боже мой!
Не дождусь, чтоб он был мой!

Две луны медленно скатывались к небосклону, приближая утро Бородинского сражения, и по краям портала вдруг неожиданно высвечивались — справа сидящая на простой табуретке фигура фельдмаршала Кутузова, а слева — нервно расхаживающая из угла в угол фигура Наполеона. Две песни продолжали негромко звучать, пока на горизонте едва-едва не начинало светлеть небо. Приближался великий день и русской, и французской истории. Но вот ярко и резко зажегся свет, и, контрастируя с ночной сценой, являлось перед зрителями освещенное ярким солнцем Бородинское поле! И странное дело, сколько бы раз ни смотрел я знаменитую картину, впечатление мое не менялось. Так можно слушать до бесконечности, предположим, Пятую симфонию Чайковского или сцену смерти Снегурочки в опере Римского-Корсакова. Концовку картины «Бородино» я бы назвал вершиной творчества Охлопкова. Из глубины сцены, прямо по направлению к рампе шли в штыковую атаку багратионовские солдаты. Впереди шел мальчик с барабаном и под прекрасную музыку Александра Голубенцева отчаянной дробью призывал к наступлению! Рядом с ним, в центре строя, шел знаменосец. Первый ряд атакующих солдат постепенно редел, но стоило одному упасть, как его место немедленно занимал другой. Артисты, используя законы пантомимы, фактически шли на месте, но иллюзия движения была полная, и в зрительном зале становилось страшно. В какой-то момент во главе атаки шел уже второй ряд солдат. Когда падал второй ряд воинов, третий ряд выходил вперед и продолжал движение со штыками наперевес. Третий ряд тоже падал, сраженный насмерть, и на место упавших выходили солдаты из четвертого ряда, и все то же знамя продолжало развеваться над их головами.

Режиссерский талант Охлопкова, создавшего из небольшого количества артистов полное ощущение непрерывного наступательного движения целой армии, заключался в том, что упавшие солдаты, когда через них переступали сзади идущие,

незаметно для зрителей снова вставали и опять шли на зрительный зал. Эта сцена длилась долго, наверное минут 10. Разрасталось звучание оркестра, гремели трубы и только мальчик-барабанщик чудом оставался жив, хотя солдаты вокруг и сами знаменосцы непрерывно менялись! И вдруг над головами идущих в атаку солдат на носилках высоко поднималась парящая фигура смертельно раненного князя Багратиона, которого замечательно играл пришедший в театр вместе с Охлопковым Лев Свердлин.

— Уверен, Лева. В тебе уверен! Важно только, чтобы артисты замерли в абсолютной статике. Тут малейшее движение будет отвлекать, и все рухнет! Умоляю, не двигаться и даже, по возможности, не дышать. На сцене будет воздвигнут живой памятник русскому воинству, и именно ему, великому воинству нашему, победившему Наполеона, и устроит овацию зритель! Мы тут ни при чем! Мы в данном случае чтим память героев Отечественной войны двенадцатого года и выражаем уверенность в том, что герои будущей войны ни в чем не уступят своим предшественникам!

Охлопков оказался прав. И на премьере, и на всех последующих спектаклях в зрительном зале творилось нечто невозможное.

Большая политика строилась в этот период таким образом, что вслух о возможном нападении гитлеровцев на нашу Родину говорить не рекомендовалось, но здесь, на спектакле, наш советский зритель имел право как бы негласно высказаться и выразить свою беспредельную любовь к нашей Красной Армии и продемонстрировать свой глубокий и всепоглощающий патриотизм!

В зрительном зале присутствовали те, кому предстояло отдать свою жизнь за Родину на фронтах Великой Отечественной войны с фашистской Германией, и они стоя аплодировали героям, павшим при Бородине.

ПЕРВОЕ ВОСПОМИНАНИЕ

2 апреля 1928 года моему отцу, Рубену Николаевичу Симонову, исполнилось 29 лет. Он еще не был заслуженным артистом республики, и ему самому, наверное, и в голову не приходило, что через десять лет он станет художественным руководителем Театра имени Евгения Вахтангова и что имя его войдет в историю советского театра! Пьесы, по которым он поставил свои знаменитые историко-революционные спектакли, еще не были сочинены, и биографию Рубена Николаевича еще не украшали такие произведения, как «Интервенция» Славина, «Человек с ружьем» Погодина, «Фронт» Корнейчука и «Конармия» Бабеля. Рубен Николаевич был молод, но за ним уже твердо закрепилась слава талантливого комедийного актера, и после целого ряда спектаклей, поставленных им на сцене Вахтанговского театра, он был признан как интересный, яркий и многообещающий режиссер.

Именно к 1928 году относятся мои первые воспоминания об отце. Поскольку мне тогда было всего три года, воспоминания эти, естественно, не могут претендовать на полную достоверность, но я постараюсь их описать так, как они сохранились в моей памяти. У каждого из нас есть свое первое воспоминание, вернее, то странное видение, которое возникает в голове, когда взрослый человек старается ответить на вопрос: а каким же я помню себя впервые? Обычно первые воспоминания не бывают будничными, они, как правило, чаще всего связаны с каким-нибудь чрезвычайным событием, с потрясением, с чем-то невероятным, из ряда вон выходящим. Событие должно налететь с наскоку, глубоко проникнуть в голову, чтобы обосноваться и закрепиться навсегда. Вот таким событием моего детства явился день, когда молодые вахтанговцы переезжали в свой новый дом. В тот день 1928 года большинству из них не было тридцати лет, а театр, который они так

дружно и весело строили, еще не отметил своего 10-летнего юбилея!

Я помню, как весенним утром мои родители вывели меня из нашей комнаты в Староконюшенном переулке. Я чувствовал, что они чем-то чрезвычайно взволнованы, и меня тревожило, почему сегодня на улицу вынесены все мои игрушки, стол, диван и стулья. У подъезда стояло несколько извозчиков и даже два ломовика. С ужасом я увидел, что на большой телеге стояло наше пианино и какой-то незнакомый дядя с большой бородой окручивал его веревками. Отец не расставался со своей гитарой и, завернув ее в клетчатый плед, держал на руках, как новорожденного младенца. У мамы в руках был картонный ящик с елочными игрушками. Она никому не разрешала переносить его с места на место. Наконец мы тронулись в путь. Ехали чинно, медленно, и прохожие невольно смотрели на нас и посылали нам свои шуточные приветствия. Но мне было не до смеха. С моей точки зрения, творилось что-то невероятное. Возможно, наслушавшись страшных сказок, я решил, что меня хотят куда-то отвезти и продать. Мое детское воображение рисовало самые жестокие картины. Я был уверен, что меня обманывают и что веселость отца — это просто хитрость, чтобы скрыть от меня правду. Однако я крепился и только тяжело дышал, не веря никому на свете. Мне хотелось спрыгнуть с извозчика и убежать в первую подворотню, но мама крепко держала меня в своих объятиях. Отец пытался рассказывать мне смешные истории, но я ничего не понимал и мрачно смотрел на него. Глядя на меня, отец хохотал, что еще более сердило меня. Я отказался и от шоколада и, что называется, ушел в себя. Позже отец рассказывал мне, что в раннем детстве я порою находился в таком мрачайшем расположении духа, что даже Чарли Чаплин не смог бы рассмешить меня. В домашней обстановке отец был удивительно веселым человеком. В последние годы его жизни мы дружили с ним, как два товарища, совершенно не чувствуя возрастной разницы. И странное дело — у нас с ним пожизненно сохранилась одна игра, родившаяся во времена моего детства. Уже будучи совершенно взрослым человеком, я иногда нарочно делал мрачное и отсутствующее выражение лица. Отец с удивительной легкостью импрови-

затора тут же начинал смешить меня, а я всеми силами старался не рассмеяться, хотя внутренне буквально помирал от смеха. Никаких слов во время этой игры мы не говорили. Отец просто придумывал смешные безмолвные трюки, показывал мне какие-то невероятные походки и изобретал смешные характерности. Его исключительно подвижное лицо становилось старческим, то он изображал какую-то женщину, то ребенка, а иногда даже птицу и животное. Я ни разу не выиграл в этой игре. Правда, смеялся я не сразу, и мне приходилось делать усилие, чтобы не расхохотаться, но затем отец побеждал меня, и мы смеялись вместе, вытирая слезы и пожимая друг другу руки, как это делают спортсмены по окончании матча. Возможно, что единственный раз я вышел победителем из этой игры в далеком 1928 году, когда мы ехали на извозчике из Староконюшенного в дом № 8-а в Большом Левшинском переулке. Мои опасения окончательно подтвердились, когда наша кавалькада стала сворачивать в таинственные ворота под большим домом. Я прижался к матери, зажмурился и, кажется, не дышал. Проезд через ворота, по моему ощущению, длился нескончаемо долго, но когда я открыл глаза, передо мной предстала красочная и необычайная картина. Весь двор был заполнен незнакомыми дядями и тетями, они бегали из подъезда в подъезд, целовались, обнимались, весело приветствуя друг друга. Некоторые танцевали и пели. Шум стоял сверхъестественный, и казалось, что все задалось одной-единственной целью — перекричать друг друга. В ворота продолжали въезжать извозчики и ломовики, и когда я позже увидел арену цирка, мне вспомнился этот двор, преисполненный праздника и радости. В квартиры вносили мебель и чемоданы. Откуда-то сверху доносилась мелодия скрипки. Я поразился, что вся та веселая ватага людей так хорошо знает о существовании моего отца. К нему подходили все по очереди, он шутил, и вокруг него образовалась целая толпа, шумная и веселая. Без единого движения, только вращая глазами, я продолжал сидеть на извозчике в объятиях матери. Почему-то мне представляется, что на ней была изящная шляпка с черной вуалью, из-под которой светились ее добрые и озорные глаза. Теперь мне кажется, что она напоминала в те годы женщину с картины Крамского «Неизвестная».

Но вот наши вещи уже разгружены, и мама, взяв меня на руки, сняла с извозчицей пролетки и поставила меня на землю. Все дяди и тети сразу показались мне в два раза выше ростом, они словно выросли у меня на глазах, и я смотрел на них снизу вверх, задавленный громадой нашего нового дома. Не видя ни одного знакомого лица, я прижался к матери, и тут появился мой отец в окружении не знакомых мне мальчиков моего возраста. Нас, детей, стали знакомить друг с другом, и в дальнейшем нам суждено было ходить в один детский сад, учиться в одной школе и, наконец, подружиться на всю жизнь. Конечно, в то утро я не смог запомнить все имена и фамилии моих будущих товарищей, но я обрадовался их присутствию, наверное, подумав, что не меня одного подвергли сегодня такому тяжелому испытанию и что вместе со своими одноклассниками мне будет легче перенести все эти неприятности. Впрочем, мое настроение явно улучшилось. Я думаю, отец понимал, что именно знакомство с детьми сможет сегодня облегчить мою участь и дать некоторую надежду на дальнейшее. Так я познакомился с Егором Щукиным, Витей Массом, Кирой Рапортом, Алешей Толчановым, Вадимом Руслановым и Сережей Лобашковым. Один мальчик был старше нас и с этого дня пользовался нашим особым благорасположением. Это был сын Алексея Дмитриевича Попова — Андрюша.

Но до чего же все-таки недолговечно счастье! Стоило мне только чуть прийти в себя, как откуда ни возьмись появился маленький, толстый и совершенно лысый человек. Распихав локтями нашу тесную компанию, он зарычал нечеловеческим голосом, подпрыгнув на полметра в высоту, соорудил страшную рожу и, сжав кулаки и страшно лязгая зубами, бросился на детей с криком: «На мыло!» Естественно, что все дети кинулись врассыпную, а толстый человек стал гоняться за нами по двору, продолжая выкрикивать жуткие слова. Наши родители были, по-видимому, не в восторге от выходки толстого маленького человека и стали, в свою очередь, бегать за ним. В какой-то момент уже было совершенно непонятно, кто от кого бежит. Я только помню, что бегал весь двор. Родители — за своими детьми, дети — от родителей, все смешалось в какой-то бурный круговорот, и когда я наконец оказался в объятиях отца, разрыдался, как и все дети, а страшный толстый

дядя сидел на земле и обмахивался газетой. Это был Анатолий Иосифович Горюнов. Пугать детей было его любимым занятием, и когда он появлялся во дворе, мы всегда разбегались по подъездам.

Напуганный Горюновым, я так орал, что, мне кажется, до сих пор слышу свой собственный крик. Я зывал к справедливости, я был оскорблен и жаждал мщения, я негодовал и требовал помощи!

Мама настезь раскрыла двери подъезда, где мне предстояло прожить долгую жизнь, и отец с поразительной легкостью, крепко прижав меня к груди, вбежал на второй этаж, перепрыгивая через ступеньки. Мы остановились на лестничной площадке второго этажа перед квартирой номер 13. Я знаю, многие люди боятся этой цифры, но Рубен Николаевич считал ее счастливой и задолго до окончания строительства дома хотел поселиться именно в тринадцатой квартире. Он даже обосновывал свою привязанность к тринадцатому числу тем, что Евгений Багратионович Вахтангов родился 13 февраля 1883 года, а 13 ноября 1921 года в Москве, на Арбате, открылась Третья студия МХТ — будущий Театр имени Евгения Вахтангова. Немало горя и печали повидал мой отец за свою жизнь, но он никогда не связывал свои неприятности с тринадцатым числом и с детской наивностью продолжал любить «чертову дюжину».

Мама, не отставая от нас, тоже быстро взбежала по лестнице, стала открывать дверь. Впоследствии родители рассказывали мне, что, как только меня внесли в переднюю, я друг перестал орать благим матом и с любопытством оглянулся вокруг. Тихо, на цыпочках, пугливо озираясь по сторонам, обошел я пустынную квартиру. Любознательность взяла свое, и мне уже не казалось, что из-за угла кто-нибудь выскочит и посадит меня в мешок, чтобы отнести на свалку. Все двери были открыты, яркое весеннее солнце заливало совершенно пустые комнаты, пахнувшие свежей краской. Тюки, чемоданы, матрац, стол и несколько стульев в беспорядке стояли в передней. Но вот родители подвели меня к двери, которая не была открыта. Я остановился перед ней в недоумении. И тогда отец медленно стал приоткрывать дверь, напевая какую-то торжественную мелодию. Возможно, что только при пер-

вом посещении театра, когда перед глазами ребенка впервые тихо открывается занавес, можно испытать такое потрясение. Я увидел свою детскую. Белая полка, вся уставленная игрушками, сразу бросилась мне в глаза. Большой бурый медведь сидел под полкой и держал в лапах коробку конфет. Глаза мои разбегались — чего только не было на полке: и клетчатый мячик, который нельзя было обхватить руками, и огромный военный корабль под названием «Анапа», и волчок, и солдатики, выстроившиеся как перед парадом, и детское маленькое пианино с жалобным голосом, и ружье, заряженной палкой с резиновым наконечником, и детский автомобиль с ножными педалями, и даже игрушечная железная дорога. В углу стояла белая кровать, накрытая легким кружевным покрывалом, а у окна — невысокий белый столик, окруженный маленькими стульями. Пол ослепительно блестел и отражал, как озеро, все предметы. На подоконнике в большом кувшине пестрели цветы, и за воздушными тюлевыми занавесками сияло синее весеннее небо и обозначались контуры соседних домов.

— Это первый спектакль, который я тебе показал, — говорил мне отец много лет спустя. — Мы с мамой продумывали его во всех деталях и даже репетировали его. Идея с медведем принадлежала мне, автомобиль тоже достал я, а вот кувшин с цветами мама выпросила у своей подруги, и та его подарила нам, правда после небольшого колебания. Маленький стол тебе сделали в театре, а железную дорогу раздобыл Борис Щукин. У его сына Егора точно такая же, это чтобы вы не завидовали друг другу. А вот сама идея первой обставить именно твою комнату принадлежала маме. Не скрою, я даже несколько сопротивлялся. Мне самому, как ребенку, хотелось сначала обставить свой кабинет. Но мама так взглянула на меня, что я быстро понял, что был не прав. Короче, мой мальчик, это была наша совместная постановка, и считай этот день своим первым посещением театра!

Вероятнее всего, что мое первое воспоминание так четко отпечаталось в моей голове благодаря рассказам родителей, но у меня и поныне существует убеждение, что я запомнил все сам, а родители только возрождали в моей памяти отдельные детали.

Когда 26 июля 1972 года состоялось торжественное открытие мемориальных досок Борису Щукину и Рубену Симону на доме номер 8-а, я стоял на трибуне и опять вспоминал день переезда вахтанговцев в их новый дом.

«С 1928 года по 1968 год в этом доме...»

И все эти годы мы прожили с отцом вместе, и каждый день он открывал мне что-то новое и в своей бездонной творческой индивидуальности.

БОРИС ЩУКИН И РУБЕН СИМОНОВ

Когда-нибудь будущий историк советского театра, наверное, заинтересуется творческими и личными взаимоотношениями двух самых талантливых и последовательных учеников Вахтангова — я имею в виду Бориса Щукина и Рубена Симонова. Трудно себе представить художников, столь противоположных друг другу. Они работали по-разному, у каждого из них был свой творческий метод; они часто спорили на репетициях и переносили эти споры во двор дома номер 8-а, а затем поздно ночью, вернувшись в свои квартиры, еще перезванивались по телефону, темпераментно и страстно доказывая друг другу свою правоту. Если на протяжении спора они так ни до чего и не договаривались, Щукин приходил к Симонову или Симонов приходил к Щукину и уже в домашней обстановке два артиста продолжали бурную беседу. Они бегали из угла в угол, размахивали руками, громко кричали и затем, сделав пятиминутный перерыв, вдруг совершенно неожиданно начинали хохотать, вспоминая смешные истории, словно никакого спора и не было. По окончании короткого перерыва они с новой силой и энергией набрасывались друг на друга. Я помню, как во время этих бесед отец иногда выбегал из кабинета и, покрасневшись, быстро выпивал маленькую стопку коньяку, закусывал тонким куском сыра, затем набирал в легкие воздух, как это делают пловцы перед прыжком в воду, и убегал обратно, чтобы обрушить на Щукина новые доводы и доказательства. По окончании споров я часто спрашивал отца, из-за чего они так долго шумели друг на друга, и меня всегда чрезвычайно поражало, что предметом их разногласий, как правило, оказывался совершенный пустяк. Стоит ли, например, Городничему при встрече с Хлестаковым в трактире подходить к столу с репликой: «По неопытности, ей-богу, по неопытности...» — и, опустив голову, виновато, как ученик, не знающий урока, тихо, еле слышно оправдываться. Или, на-

оборот, Городничему следует вести сцену иступленно, громко и всеми силами стараться переубедить Хлестакова, доказывая ему свою невиновность; интересно, что Щукин и Симонов могли часами спорить об одной фразе или даже об одном-единственном ударе. Часто случалось и противоположное: Борис Васильевич и Рубен Николаевич фантазировали будущую сцену с поразительной солидарностью. В эти минуты они понимали друг друга с полуслова, глаза их горели, и стоило одному из них закончить фразу, как другой, словно на лету, подхватывал мысль партнера и развивал ее все дальше и дальше.

Щукин и Симонов были друзьями в жизни, причем дружба эта основывалась не на веселом времяпрепровождении. Основой их товарищества была сцена Вахтанговского театра! Они исповедовали в своем искусстве учение Евгения Багратионовича и своей высшей целью, своим предназначением считали служение делу Вахтангова. Однако метод их работы и стиль были диаметрально противоположны. Я прекрасно помню, как Борис Васильевич раньше всех жителей дома № 8-а уходил в театр задолго до начала спектакля. Щукин обычно шел пешком, откинув голову назад и заложив руки за спину. Он шел в театр неторопливой походкой, дышал всей грудью и иногда останавливался у заинтересовавшей его афиши. Щукин шел на спектакль с тем ощущением праздничности, с которым можно выйти к морю или к Волге. Глядя на Щукина, могло показаться, что он идет не по пыльному городу на работу, а шествует где-то на природе, любясь красотой мироздания, что взор его упирается не в скучные дома, а улетает к далекому горизонту. Кстати, я не припомню, чтобы Щукин шел по улице на спектакль с кем-нибудь из актеров. Он всегда шел один, и я уверен, что в душе его совершалось таинство. Он настраивался на встречу со зрителем и впитывал в себя окружающую жизнь. Все духовное существо артиста было в эти минуты широко распахнуто навстречу жизненным впечатлениям. Мы, мальчишки, часто подглядывали за Щукиным и, отстав от него шагов на тридцать, всей гурьбой провожали его до театра, причем даже не из любопытства, а просто так, от нечего делать. В те годы мы, естественно, не понимали, что представляет собой Щукин, и нам доставляло удовольствие

проводить его до театра, так и оставшись незамеченными. Когда Щукин останавливался у афиши или вдруг подолгу задерживался на перекрестках, он просто отдыхал от ходьбы и ему нужно было успокоить сердцебиение и отдышаться.

Когда мы, проводив Щукина до Арбата, возвращались домой и входили во двор, Рубен Николаевич еще даже не собирался ехать на спектакль. Обычно он с молниеносной быстротой просыпался и вскакивал с кровати за полчаса до открытия занавеса. Быстро одевшись и на ходу выпив стакан чаю, отец сбегал по лестнице и, как метеор, влетал в машину, дожидавшуюся у подъезда. Рубен Николаевич обычно прибежал в театр в последний момент. Его быстро гримировали, и он выходил на сцену, едва успев отдышаться.

Щукин и Симонов гримировались в одной уборной, и отец неоднократно рассказывал мне, что Борис Васильевич неодобрительно относился к его опозданиям и часто отчитывал его за неоднократные нарушения дисциплины. Но все дело в том, что Рубен Николаевич опаздывал умышленно.

— Ты понимаешь, — говорил он мне, — если я оденусь и загримируюсь заранее, у меня в душе перегорает жажда творчества и мне просто-напросто становится скучно. Я совершенно не умею сосредотачиваться перед выходом на сцену. Ожидание выхода, наоборот, расхолаживает меня, и я теряю нерв роли и играю из рук вон плохо. Это свойство моей актерской природы, и я ничего не могу с собой поделать.

— Борис Щукин, — рассказывал мне отец, — обычно злился на меня, и я был вынужден молча слушать его наставления. Борис читал мне целые лекции, и я махал головой, изредка поддакивал и прикладывал руку к груди, прося прощения...

Однажды перед спектаклем «Принцесса Турандот» Щукин позвонил моему отцу и, обратившись к нему на «вы», совершенно официально предупредил, что если Рубен Николаевич опять прибежит в театр в последнюю минуту, то он, Щукин, будет вынужден просить дирекцию театра рассадить их по разным уборным. Щукин каждый раз волновался, не забыл ли Рубен Николаевич о спектакле вообще, а иногда Щукину казалось, что с Симоновым что-нибудь случилось, что «Рубен попал под машину», что «Рубена ограбили», что «Рубен сломал ногу». Неудержимая фантазия Бориса Васильеви-

ча рисовала перед ним всевозможные ужасы, произошедшие с его товарищем. Прибежав на спектакль, отец всегда выдумывал самые нелепые оправдания и с жаром извинялся перед Щукиным.

— Вариантов у меня было немного, — вспоминал отец. — Иногда я говорил, что во всем виноват будильник, порою откровенно признавался, что проспал, иногда заявлял, что меня заперли в квартире, или сочинял, что мчался с загородной дачи на попутной машине и что по дороге у нас лопнула шина и пришлось менять колесо. Бывали случаи, что я сваливал вину на тебя, мой мальчик... Щукин не верил в мои оправдания и смотрел на меня укоризненно.

Однако после официального звонка Щукина и его грозного предупреждения Рубен Николаевич не на шутку испугался и решил угодить Щукину и в корне перестроить свое поведение. Рубен Николаевич пришел на спектакль «Принцесса Турандот» даже раньше Щукина. Он наклеил нос, тщательно загримировался и оделся в костюм Панталоне. Когда Борис Васильевич вошел в гримировальную комнату, то увидел моего отца, уже готового к выходу. Рубен Николаевич тихо сидел перед зеркалом и внимательно изучал свой грим. Поскольку утром состоялся официальный разговор и моему отцу фактически был предъявлен ультиматум, Щукин и Симонов сухо поздоровались. Отец рассказывал мне, что в этот злополучный вечер он незаметно поглядывал на Щукина, наблюдая его отражение в зеркале. Несмотря на строгое выражение лица, Щукин не мог скрыть своего приятного удивления. Постояв несколько секунд в дверях, Щукин и сам, в свою очередь, сел гримироваться и тоже незаметно через зеркало подглядывать за своим партнером. Борису Васильевичу предстояло играть Тарталью. Обе маски — и Тарталья, и Панталоне — долго молчали, хотя Панталоне видел, что на губах Тартальи бродит едва заметная улыбка, а Тарталья без труда замечал, что Панталоне стоит немало усилия сохранять строгое и серьезное выражение лица. После второго звонка два замечательных артиста чинно и неторопливо двинулись на сцену. Рубен Николаевич вышел на площадку с таким оза-

боченным лицом, что Борис Васильевич занервничал и тихо сказал Симонову:

— Хватит валять дурака, развеселись немножко, мы же «Турандот» играем, а не «Последний день Помпеи»...

— И ты можешь себе представить, — рассказывал мне отец, — что я не наигрывал, я действительно решил отнестись к делу серьезно и в этот вечер провалился с треском, хотя играл Панталоне, наверное, в двухсотый раз! Публика совершенно не принимала меня, и одна знакомая дама даже прислала мне записку за кулисы: «Рубен Николаевич, что с Вами, не заболели ли Вы?» По окончании спектакля мы с Щукиным тоже молча и мрачно разгримировались и я протянул ему записку, полученную мною от дамы. Прочтя ее, Борис неожиданно расхохотался и весело сказал мне: «Черт с тобой, приходи когда хочешь, только играй по-старому!»

Рубен Николаевич по своей природе был импровизатором. Ему важно было явиться на репетицию в веселом, творческом расположении духа и начать вольно импровизировать на заданную автором тему. Наблюдая отца по утрам, я видел, как он с высоким профессиональным умением настраивал все свое существо на определенный лад. Его раздражали телефонные звонки, он не любил разговаривать на посторонние темы и на вопросы всегда отвечал однозначно: «да», «нет», «хорошо», «может быть»... За десять минут до начала репетиции он быстро спускался по лестнице, садился в машину и, войдя в театр, старался сразу пройти на сцену, не отвлекаясь на всевозможные административные дела. Он не любил подписывать бумаги, редко заходил в свой рабочий кабинет и с актерами предпочитал разговаривать в буфете во время перерыва между репетициями или в антрактах по ходу спектакля. Среди актеров-вахтанговцев было распространено мнение, что Рубен Николаевич как режиссер вообще никогда не готовился к репетициям. Это мнение чрезвычайно ошибочно. Да, он не заполнял свой режиссерский экземпляр всевозможными записями, не чертил и не зарисовывал на оборотной стороне страницы всевозможные варианты мизансцен, но он непременно на каждой странице тщательнейшим образом отчеркивал границы кусков и рисовал одному ему понятные знаки, так и не расшифрованные доньше. Я утверждаю, что мой отец готовил-

ся к каждой репетиции, но делал это весьма своеобразно. Он не заковывал себя в рамки определенных решений, не навязывал артистам заранее продуманные мизансцены, не продумывал свою будущую постановку в тиши кабинета, он готовил себя к импровизации! Он отлично понимал, что не имеет права явиться перед актерами пустым и умышленно готовил свой слух, свое зрение, свою пластику, свою фантазию к подлинному творчеству, которое рождалось непосредственно на глазах участников спектакля и глубоко восхищало всех присутствующих на репетиции! Я обратил внимание, что отец никогда не говорил мне, как он собирается поставить сцену, но вечером после репетиции он часто подробнейшим образом рассказывал, как он утром уже поставил сцену, и виртуозно проигрывал мне ее сразу за всех действующих лиц. Это умение включить в себе необходимое творческое самочувствие отец вырабатывал умышленно, это был его метод, его стиль работы, которому он никогда не изменял. В начале репетиции Рубен Николаевич обычно минут десять вел беседу на посторонние темы. Он считал необходимым развеселить актеров и хранил в своей голове множество смешных историй и рассказов. Эту атмосферу непринужденности Рубен Николаевич создавал с поразительной легкостью. Он превосходно понимал, что мало самому находиться в приподнятом творческом настроении, нужно заразить этим самочувствие актеров и создать в их душе готовность к вдохновению.

Многие главные режиссеры и директора театров выходят из дома нормальными и естественными людьми, но, переступив порог театра, надевают на себя маску руководителя — снисходительно здороваются с окружающими, редко улыбаются, расхаживают с важным видом, читают нравоучения и командуют. Отец и дома, и на работе, и в гостях, и на ответственном совещании почти совершенно не менялся и всегда оставался самим собой. Его редкое благорасположение к людям ощущали все работники театра. И с народным артистом, и с молодым актером, и с билетером, и с рабочим сцены он всегда говорил в единой манере, ничем не выявляя своего превосходства. Когда в ложу дирекции во время премьерных спектаклей заходили гости — министры, ответственные работники, писатели, критики, актеры других театров, компо-

зиторы или даже маршалы — Рубен Николаевич принимал их по-домашнему, как старых знакомых. Самое поразительное, что эти человеческие качества он умел донести до зрительного зала и как режиссер спектакля, и как артист, выступающий на сцене. Он знал какой-то тайный ход к сердцу зрителя, и люди на его спектаклях чувствовали себя уютно, как дома. Рубен Николаевич обладал редким умением расположить к себе зрительный зал. Седые люди смотрели на него с доверчивостью детей, а дети, глядя на него, порою становились серьезны. На спектаклях мне всегда казалось, что мой отец ухитрялся всех зрителей перезнакомить друг с другом, и действительно, публика расходилась из театра, словно побывав на общем празднике, и незнакомые люди живо обменивались впечатлениями от спектакля, как старые знакомые. Симонову было важно не просто хорошо сыграть роль, но и объединить весь зрительный зал, заставить дышать его одним дыханием и, наконец, раскрыть перед публикой определенную идею, во имя которой игрался спектакль! Рубен Николаевич всегда играл на сцене, имея в виду нечто чрезвычайно важное и высокое, и глубокая мысль неизменно проповедовалась им с подмостков.

— Я знаю, что я скажу этим спектаклем, — часто говорил он дома о своей будущей режиссерской работе.

— Я понял, что следует сыграть в этой роли, — неоднократно повторял мой отец, репетируя на сцене как актер.

Ни для кого не секрет, что актерский гений Бориса Щукина был помножен на исключительную работоспособность. Его трудолюбие можно назвать уникальным! История искусства знает немало случаев, когда трудоспособность нисходит к людям, мало одаренным от природы. Эта трудоспособность словно возмещает честным труженикам недостаток таланта. Но не таков был Щукин. Его исключительный талант был замечен самим Вахтанговым в ту самую минуту, когда Щукин едва только переступил порог сцены на вступительных экзаменах в Мансуровскую студию. Борис Васильевич счастливо объединил в себе редкостный актерский дар с феноменальной работоспособностью.

После спектакля Щукин неторопливо возвращался домой и, погуляв по двору минут 15—20, уходил в свою квартиру. В окошках заигрался уютный свет. Под окнами щукинской квартиры до войны стояла большая зеленая скамейка. Вахтанговцы «первого набора», жившие в доме № 8-а, часто после спектакля сидели и отдыхали на этой скамейке. Нужно сказать, что Борис Васильевич был большим любителем чая, его можно было назвать профессиональным чаевником. Он собственноручно заваривал себе особые сорта чая, хитроумно смешивал их, чувствовал запах чайных букетов и сердился, если кто-нибудь из гостей не мог по достоинству оценить особую щукинскую заварку. И не случайно, нарисовав карикатуру на самого себя, Борис Васильевич на первом плане изобразил стакан горячего крепкого чая. Сам Щукин на этом авторшарже улыбается счастливой улыбкой, предвкушая неслыханное удовольствие от предстоящего чаепития! Поскольку его квартира находилась на первом этаже, мы, мальчишки, любили подглядывать, как Щукин пьет чай в кругу семьи. Конечно, это не особенно красиво — подглядывать в чужие окна, но детская любознательность — вещь непреодолимая. Кстати, до сих пор, проходя по двору мимо щукинской квартиры, я всегда поражаюсь, что на окнах не задернуты занавески. Так было и в далекие 30-е годы при жизни самого Бориса Васильевича, так осталось и теперь.

Я думаю, что Щукин не задерживал занавески умышленно. И эту традицию его ближайшие родственники подсознательно сохраняют и поныне. Выпив чаю, Борис Васильевич по чисто русскому обычаю широко открывал окно и, свесившись с подоконника чуть не на головы своих товарищей по театру, сидевших на длинной зеленой скамейке, словно на завалинке, принимал живое участие в разговоре. Почему-то мне запомнился один эпизод, когда однажды теплым летним вечером Борис Васильевич смотрел во двор из ярко освещенного окна первого этажа и вдруг где-то далеко за Москвой протяжно завывли заводские гудки, а может быть, это были гудки паровозов... Не знаю... Я только отчетливо помню, как лицо Щукина вдруг стало серьезным и все артисты, сидевшие на «завалинке», повернули головы и посмотрели на него. Гудки смолкли. Наступила тишина. Небо было ясным и прозрач-

ным. Шел 1938 год. И вдруг Борис Васильевич сосредоточенно и негромко произнес:

— В любой момент такими гудками может начаться война.

И никто не стал возражать. Эта шукинская фраза так и повисла в воздухе, а затем растаяла, как облако, и только когда она отзвучала, разговор перешел на какую-то другую тему.

Беседы на лавочке в поздний вечерний час обычно завершали трудовой день вахтанговцев. По окончании этих бесед Щукин уходил в свой рабочий кабинет и начинал тщательнейшую подготовку к утренней репетиции. Окна его кабинета выходили не во двор, а на противоположную сторону. Со стороны улицы наш дом был огорожен высоким серым каменным забором, за которым был разбит небольшой садик, сохранившийся и по сегодняшний день. Этот садик почему-то не пользовался у вахтанговцев популярностью, и все обитатели дома называли его «та сторона». Итак, окна кабинета Щукина выходили на «ту сторону», и в них всю ночь мелькала бессонная фигура: Борис Васильевич репетировал!

У молодых вахтанговцев была традиция ужинать друг у друга. Отец всегда брал с собой гитару, и я часто не спал по ночам, прислушиваясь, как из окон третьего или четвертого этажа громко звучали романсы в отцовском исполнении. Затем начинался несусветный гвалт, хохот, звучал граммофон, а потом снова становилось тихо и до меня отчетливо доносились стихи Пушкина, Блока, Маяковского. Это читал отец. По окончании стихотворения раздавались аплодисменты, крики восторга, а затем опять романсы, чтение стихов и так до утра.

Щукин обычно не принимал участия в веселых товарищеских ужинах после спектакля, хотя, конечно, бывали и исключения, когда и он пел романсы, рассказывал за столом в лицах свои удивительно смешные рассказы, но, повторю, это случалось редко. Как правило, Борис Васильевич запирался в своем кабинете, где читал, писал, работал и репетировал.

— Борис — гений, — говорил мне отец еще при жизни Щукина. — Если бы мне его работоспособность, я бы горы перевернул!

И Борис Васильевич, в свою очередь, высоко ценил дарование Рубена Николаевича и на своей фотокарточке, подаренной моему отцу еще в 1926 году, написал:

«Моему дорогому Рубеше Симонову с самой нежной любовью и уважением от горячего поклонника его артистического таланта, которому хочу не завидовать и не могу...»

Фотография эта и теперь висит в нашей квартире. К сожалению, чернила, которыми писал Щукин, стали постепенно выцветать, и Рубен Николаевич иногда запирался в своем кабинете и, взяв тонкое перо, осторожно обводил буквы, написанные Щукиным. И когда к нам кто-нибудь приходил впервые, отец сразу подводил гостя к фотографии Щукина и с наивной гордостью, словно сам впервые разбирая щукинский автограф, читал вслух короткую надпись на фотографии.

В последние годы жизни Бориса Васильевича мой отец часто заходил к нему по вечерам. Возвращаясь домой, Рубен Николаевич не рассказывал о содержании их бесед. Но тем не менее и мне, и моей матери было совершенно ясно, что они разговаривали о чем-то чрезвычайно серьезном. Я убежден, что они обсуждали вопросы мировой политики, их тревожила возможность войны с фашистской Германией, по отрывочным высказываниям отца моя мама догадывалась, что Щукина в этот период занимали философские вопросы жизни и смерти, и, наконец, они строили смелые творческие планы, думая о дальнейшем развитии искусства Вахтанговского театра. Я знаю точно, что они заключили между собой союз и дали друг другу слово в течение ближайших сезонов выступить на сцене совместно в целом ряде новых спектаклей. Отец, будучи человеком по-театральному суеверным, старался не обнаруживать замыслы, рожденные в кабинете Щукина. Позднее Рубен Николаевич говорил мне, что они с Щукиным сочинили целую программу совместных выступлений. Было решено сперва поставить гоголевского «Ревизора», где Борису Васильевичу предстояло сыграть Городничего, а Рубену Николаевичу — Хлестакова (постановка была поручена Борису Евгеньевичу Захаве), работа над комедией Гоголя была доведена до генеральной репетиции, но накануне встречи с публикой, в ночь с 6 на 7 октября 1939 года, Щукина не стало. Не было суждено осуществиться и другим замыслам Симонова и Щукина. После постановки «Ревизора» они мечтали выступить вместе в другой гениальной русской комедии — «Горе от ума». Отец дома любил декламировать монологи Чацкого, и

можно себе представить, какой вышины достиг бы этот спектакль, если бы в роли Фамусова на сцене Театра имени Вахтангова выступил Щукин!

Я уже писал о том, что они задумывались и над большим спектаклем, посвященным Отечественной войне 1812 года. Именно в конце 30-х годов, когда Советский Союз стоял на пороге войны, мысль о создании большого патриотического спектакля неотступно преследовала и Щукина, и Симонова.

Как это ни странно, Рубен Николаевич и Борис Васильевич, всю свою жизнь проработав в Театре имени Вахтангова, не так уж часто встречались непосредственно в совместной работе. Их одновременные выступления на сцене можно пересчитать по пальцам. Они играли вместе в двух постановках самого Евгения Багратионовича — в сказке Карло Гоцци «Принцесса Турандот» Тарталью и Панталоне (чтобы быть абсолютно точным, следует сказать, что в первых спектаклях Рубен Николаевич играл Труффальдино), они выступали вместе в «Свадьбе» Чехова, где Симонов играл Дымбу, а Щукин — Жигалова. Интересно отметить, что при первом распределении ролей Вахтангов поручил Щукину роль Дымбы, но затем перераспределил роли и решил, что грека должен играть Симонов. После смерти Евгения Багратионовича Симонов и Щукин встретились на сцене как артисты много лет спустя в шекспировском «Гамлете» в постановке Н.П. Акимова (Симонов — Король, Щукин — Полоний), и затем они вышли на сцену уже во время репетиций гоголевского «Ревизора» в постановке Бориса Захавы. Как режиссер Рубен Николаевич поставил на сцене Вахтанговского театра «Льва Гурыча Синичкина» с Щукиным в центральной роли, и, в свою очередь, Щукин как режиссер помогал Симонову готовить роль Бенедикта в комедии Шекспира «Много шума из ничего». (Постановщиком спектакля был И.М. Рапопорт.) Все остальное время Щукин и Симонов работали параллельно. Они участвовали в разных спектаклях и — теперь можно сказать со всей очевидностью — создавали два взаимообогащающих направления театра Вахтангова. Невозможно представить себе историю этого театра без Бориса Щукина, и немислимо вообразить развитие и становление Вахтанговского театра без Рубена Симонова. В то время как Щукин играл Егора Булычова,

утверждая с подмостков вахтанговской сцены глубочайшее проникновение в законы реализма, Рубен Симонов ставил «Интервенцию» Льва Славина, создавая поэтический жанр революционно-романтического спектакля. Если бы Симонов и Щукин были не артистами, а писателями, то можно было бы с уверенностью сказать, что Симонов следовал в искусстве пушкинской традиции и традиции Маяковского, а Щукин утверждал и проповедовал художественную школу Толстого и Горького. Два могучих направления советского театра — поэтическое и реалистическое — органично уживались под крышей Вахтанговского театра, и весь секрет этого художественного братства заключался в том, что реализм Щукина всегда был отлит в совершенную театральную форму, а театральность постановок Рубена Симонова всегда строилась на фундаменте глубокой жизненной правды! И если серьезно говорить о том, что такое вахтанговское направление в искусстве театра, то следует прежде всего разобраться в художественном опыте Щукина и Симонова, потому что каждый из них наследовал одну из сторон учения Вахтангова, и эти две, казалось бы, противоположные темы, тема Щукина и тема Симонова, зазвучав одновременно, создавали удивительный по своей гармонии дуэт! И каждый из них создал свою традицию, оставил в театре своих наследников. Конечно, это деление следует признать в высшей степени условным, но в то же время несомненно, что Михаил Державин, Елизавета Алексеева, Михаил Ульянов, Лариса Пашкова — актеры щукинского направления, а Цецилия Мансурова, Николай Гриценко, Юрий Яковлев, Юлия Борисова отражают в своем творчестве симоновское начало. Мне всегда бывает чрезвычайно досадно, когда понятие «вахтанговское» непременно связывают только с яркой театральностью, с театром представления и острой формой. Эти качества были необходимы для веселой вахтанговской «Принцессы Турандот», но не следует при этом забывать, что Евгений Багратионович был автором таких трагедийных спектаклей, как «Гидибук», «Потоп», «Эрик XIV». Пусть спектакли эти не были поставлены Вахтанговым на сцене Третьей студии МХТ (ныне театр имени Вахтангова), пусть они были созданы на других сценах, ясно, что они были сотворены руками одного и того же мастера и

что имя этого мастера носит театр на Арбате! Широкий зритель и критика несколько односторонне понимают принципы вахтанговской школы, а Рубен Николаевич Симонов и Борис Васильевич Щукин словно нарочно отошли на два противоположных края необъятного театрального горизонта — один из них поднял знамя театральной романтики, другой — знамя театрального реализма. Они двинулись навстречу друг другу и, объединившись, встали рядом и пошли вперед, ведя за собой коллектив своего родного Вахтанговского театра!

Эта встреча была ознаменована рождением спектакля «Человек с ружьем».

Мысль о создании на сцене образа Владимира Ильича Ленина уже сама по себе была дерзновенной. Однако идея эта словно носилась в воздухе. Когда страна готовилась отметить 20-летие со дня Великой Октябрьской социалистической революции, кинорежиссер Михаил Ромм задумал создать свой фильм о Ленине. Рубен Симонов и Николай Погодин задумали не менее сложную и ответственную задачу — показать и раскрыть образ Владимира Ильича Ленина на сцене Театра имени Евгения Вахтангова. На протяжении жизни моему отцу задавали вопрос: какое ваше самое сильное впечатление от театрального искусства? Вопрос этот задавали на многочисленных встречах со зрителями, за кулисами во время концертов, на всевозможных пресс-конференциях во время гастролей вахтанговцев за рубежом, этот вопрос ставили перед моим отцом отдыхающие в санаториях и домах отдыха, с этим вопросом обращались к Рубену Николаевичу бесчисленные корреспонденты. Я уже писал о том, что отец мой был человеком чрезвычайно общительным, и где бы он ни находился, вокруг него всегда образовывался кружок слушателей, и часто даже мало знакомые люди задавали ему все тот же вопрос:

— А вот скажите, Рубен Николаевич, какое ваше самое сильное впечатление от театрального искусства? Нет, даже не от искусства, а вообще, что в вашей жизни произвело на вас наибольшее впечатление?

— Первое появление Бориса Щукина в роли Владимира Ильича Ленина на сцене Вахтанговского театра в тридцать седьмом году, — неизменно отвечал Рубен Николаевич.

О премьерe спектакля «Человек с ружьем» написано много статей и воспоминаний. И мне тоже посчастливилось быть в этот вечер в зрительном зале Театра имени Вахтангова. Я сидел рядом с отцом в седьмом ряду и помню, в какой торжественной и настороженной тишине закончился первый акт и как зрители, почти не разговаривая друг с другом, вышли в фойе.

Мне посчастливилось не только быть в зрительном зале, но и увидеть, правда всего лишь на мгновение, Бориса Васильевича Щукина за кулисами. Во время первого антракта Рубен Николаевич быстро и стремительно направился к Щукину и велел мне следовать за ним и подождать его в актерском фойе. Я проводил отца до гримерной Щукина и в тот момент, когда отец открывал дверь, успел заглянуть в гримерную. Дверь распахнулась на секунду, и в то короткое мгновение я разглядел Щукина в гриме Ленина, и образ его остался в моей памяти. Щукин, удивительно похожий на Ленина, похожий до такой степени, что уже переставал быть актером, сидел, устремив прищуренные глаза в зеркало гримировального столика. В большом зеркале был виден весь облик Щукина-Ленина, сосредоточенный, серьезный, гениальный. Жена Бориса Васильевича Татьяна Митрофановна, замерев, стояла над ним с гримировальной кисточкой в руке.

Татьяна Митрофановна сама была занята в спектакле, она играла в первом акте жену миллионера Сибирцева. Теперь, освободившись, она в последний раз проверяла грим Щукина, грим, автором которого она являлась. Двери закрылись, и как ночью во время мгновенной фотографии вспышка магния вдруг озаряет окружающий тебя мир и этот мир во всей своей сказочной реальности, уже после того, как свет погас, все еще продолжает ярко и ясно стоять у тебя перед глазами, вот точно так же до сих пор передо мной по прошествии многих лет возникает Щукин в образе Ленина, собранный, строгий...

После ухода отца я, оставшись один за кулисами, стал тихо озиаться вокруг, прежде всего я обратил внимание, что в актерском фойе и в коридоре у выхода на сцену стоит небывалая для антракта тишина. Едва ступая по ковру, не разговаривая друг с другом, проходили мимо меня мат-

росы, солдаты и красногвардейцы. До первого выхода Щукина оставались считанные минуты. Станным диссонансом, нарушающим тишину, прозвучал первый звонок. После звонка тишина не нарушилась, только солдаты, красногвардейцы и матросы стали быстро проходить мимо меня. Среди них я узнавал молодых артистов, хорошо мне знакомых. Я попытался робко поздороваться с ними, и они отвечали мне едва заметным кивком головы.

Но вот раздался второй звонок, а вскоре за ним и третий. Отец вышел от Щукина с бледным лицом, и я заметил, что губы его дрожали. Ни слова не сказав мне, он крепко взял меня за руку, и мы почти бегом спустились по лестнице и вышли в публику. Мне запомнилось, что на этот раз никто из зрителей не опоздал к началу акта. Когда отец легкой походкой вошел в зал, зрители уже сидели на своих местах, устремив глаза на закрытый занавес. Никто не переговаривался друг с другом, не шелестели программками. Я сел возле отца и помню, как отец протянул руку сидевшему рядом с ним Николаю Погдину и они обменялись крепким рукопожатием. Свет в зрительном зале стал медленно гаснуть. Включили рампу, и занавес медленно стал раскрываться... У всех на лицах было написано ожидание чуда. Все знали, что во втором акте на сцену выйдет Щукин в образе Ленина!

И чудо свершилось, и чудо произошло. Я помню, как из глубины коридора Смольного прямо на зрительный зал быстрой походкой пошел Щукин в образе Владимира Ильича. Торжественным раскатом грома, ударившего прямо над моей головой, раздались оглушительные аплодисменты. Такой овации я никогда не слышал прежде и никогда не услышу впредь. Казалось, что стены театра широко раздвинулись и глаза всего мира устремлены на живого Ленина, идущего из самой глубины сцены навстречу людям! Я помню, как Ленин остановился перед солдатом Иваном Шадриним и, заложив руку в карман брюк и слегка наклонив вперед голову, стал внимательно вглядываться в лицо человека с ружьем. Овация достигла своего апогея, словно приобрела второе дыхание, и разлилась с новой силой и снова напомнила могучие и величественные проявления стихии природы — дыхание урагана, шум бури, грохот обвала! Борис Щукин в образе Владимира

Ильича Ленина стоял недвижно, но все его существо дышало силой, энергией и верой в победу!

Если говорить о высшей миссии и назначении театра, если стремиться создавать спектакль, где искусство актера и режиссера сливается воедино с сердцем и душой народа, если мечтать о глубочайшем проникновении взора художника в окружающую жизнь, если уверовать, что долг театра творить правду и красоту, то примером такого художественного откровения можно назвать незабываемый вечер во время первого представления пьесы Николая Погодина «Человек с ружьем» на сцене Театра имени Вахтангова 1 ноября 1937 года! И мой отец, видевший на сцене все лучшее, что было поставлено и сыграно в Москве начиная с 1910 года, он, слышавший Шалапина, смотревший спектакли Художественного театра в период его высшего расцвета и заставший великих «стариков» Малого театра, отдавал пальму первенства Борису Щукину. Мне радостно отметить, что в этом своем мнении он был не одинок и что это величайшее впечатление от искусства разделили с моим отцом все присутствовавшие в зрительном зале Вахтанговского театра.

Немало спектаклей после «Человека с ружьем» поставил Рубен Николаевич Симонов, и многие из них стали событием в нашей театральной жизни. Достаточно вспомнить «Фронт» Корнейчука, «Фому Гордеева» М. Горького, «Конармию» Бабеля и многие другие, но именно «Человек с ружьем» так и остался недостижимой вершиной в творчестве Бориса Щукина, Рубена Симонова и Театра имени Вахтангова за весь период его существования.

Шел 1939 год. Как-то Рубен Николаевич вернулся домой чрезвычайно взволнованный. Он тяжело дышал и не мог выговорить ни слова. Я даже не понял сначала — то ли у него большое горе, то ли несказанная радость. Он обнял меня за плечи, поцеловал в лоб, что случалось с ним довольно редко. Затем прошел в столовую и некоторое время молча походил из угла в угол, сел на диван и прерывающимся голосом произнес: «Поздравьте меня, Евгений Рубенович (должен оговориться, что Евгением Рубеновичем отец называл меня только в самых чрезвычайных случаях), я назначен художественным руководителем Театра имени Евгения Вахтангова и сегодня

был представлен труппе! Борис Васильевич, сидевший в первом ряду, первым встал и зааплодировал. За ним поднялись все мои товарищи по театру. Ты знаешь, я по-актерски суеверный человек и даже тебе не говорил, что со мной ведутся переговоры на эту тему. Инициатором моего назначения был Борис Щукин». В это время раздался телефонный звонок. Я снял трубку. «Женя, позови отца», — раздался в телефоне голос Бориса Васильевича. Я передал трубку отцу и помню только, что, слушая Щукина, он время от времени говорил: «Да... да... да...» И затем, откинув голову, высоко поднял глаза на потолок, по-видимому боясь расплакаться.

ПОД СТУК КОЛЕС

Шла Великая Отечественная война, и до Дня Победы было еще очень далеко. Крупнейшие заводы эвакуировались на Восток, и вместе с заводами и научными центрами покидали Москву театральные коллективы.

14 октября 1941 года с Ярославского вокзала отошел поезд, увозивший в эвакуацию коллективы Малого и Вахтанговского театров. Малый театр направлялся в Челябинск, Вахтанговский — в Омск.

Николай Павлович Охлопков вместе со своей женой, Еленой Ивановной Зотовой, ехал в соседнем с нами купе. Охлопков часто выходил в коридор и подолгу смотрел в окно. Лицо его было суровым и строгим. Обычная, свойственная Николаю Павловичу довоенная веселость исчезла без следа, уступив место предельной собранности. Улыбка только изредка появлялась на его губах, но глаза продолжали смотреть в одну точку, выдавая напряженную мысль и собранную в кулак волю.

— Победим, разгромим сволочей во что бы то ни стало! — иногда вдруг срывалось с уст Охлопкова.

И он опять надолго замолкал.

— Я Гитлера задушил бы своими руками... Вот так, — вдруг опять неожиданно после большого перерыва произнес Охлопков и вновь погрузился в задумчивость.

Наблюдая за Николаем Павловичем, я видел в нем Василия Буслаева из фильма «Александр Невский», видел богатыря из древнерусских былин. Потомки этих легендарных героев и отважных воинов летели нам навстречу в теплушках, летели веселые, с песнями. Они узнавали многих артистов, известных им по кинофильмам, шумно приветствовали наш поезд на стоянках в больших и малых городах и, заряжая нас своей уверенностью в близости неминуемой победы, под звонкий стук колес летели дальше, в сторону Москвы, на передовую, откуда многим из них уже не суждено было возвратиться.

Охлопков застенчиво улыбался им в ответ и легким, едва заметным движением вытянутой вверх руки приветствовал эшелоны, уходившие на фронт, и мне думается, тайно благословляя новобранцев... Можно не верить в Бога, но есть роковые минуты жизни, когда молитва никому не приносит вреда, и самые отчаянные безбожники шепчут неведомые им слова, взывая к высшей справедливости и прося у кого-то помощи и защиты!

Неожиданно наш поезд остановился в пути неподалеку от маленького полустанка, видневшегося за поворотом. В таких случаях пассажиры выходили из вагонов поразмяться и подышать свежим осенним воздухом. Параллельно стоянке нашего поезда вытянулось длинное полуразрушенное здание, похожее на казарму. Крыша у здания была снесена, и окна с выбитыми стеклами зияли квадратными черными впадинами. Кругом было безлюдно и пустынно, и только сгорбленная старушка в темном платке, худая, изможденная, с красными заплаканными веками и глубоко посаженными глазами, смотрела на нас из-за ствола переломанного пополам дерева, словно решая, кто мы такие и куда нас несет судьба.

— Здесь бомбили, — негромко произнес Охлопков, глядя на глубокие воронки вдоль железнодорожного полотна. Старуха покачала головой, тихонько перекрестилась и стала вытирать глаза снятым с головы полинялым платком. Затем она начала что-то говорить, указывая рукой на полустанок за поворотом, но в это время раздался свисток паровоза — машинист условным сигналом предлагал нам войти в вагоны. Артисты Малого и Вахтанговского театров послушно выполнили волю машиниста и молча вошли в свои вагоны, остановились у окон медленно двинувшегося поезда; и как на экране во время показа фронтовой кинохроники, мимо нас проплыл разбомбленный маленький городок, сгоревшие дома и сгорбленные фигуры женщин, стоявших на коленях перед изувеченными телами погибших мирных жителей. Помню, что некоторые убитые были накрыты брезентом, из-под которого торчали валенки...

У Охлопкова ходили скулы, и он так крепко сжимал кулаки, что ногти впивались в ладони, оставляя кровавый след.

— Коля, помажь йодом, — заботливо сказала Елена Ивановна.

— Пустяки, — ответил Охлопков, прислонившись лбом к холодному стеклу.

Помню, в наше купе часто приходил замечательный артист Малого театра Александр Иванович Сашин-Никольский. В те годы он был еще не старым человеком и славился своей оригинальностью. Недавно я подумал: как досадно, что этот ни на кого не похожий артист не сыграл роли полководца Суворова. Да, он был чем-то удивительно похож на Суворова, хотя это сравнение прежде не приходило в голову. Помню, как уже после войны Сашин-Никольский быстро шел по Арбату и вдруг неожиданно закукарекал и стал подпрыгивать на каждом шагу. Такого рода выходки он разрешал себе в самых неподходящих местах — перед выходом на сцену или на приеме в посольстве. Он совершенно не признавал галстуков, одевался с артистической небрежностью, иногда неделями не брился... Невысокого роста, худенький, в очках с дешевой оправой, он зимой бегал по улицам в легком осеннем пальто без шапки и презирал всех, кто разъезжал на машинах. При этом у него были тончайшие черты лица, и когда он переставал гримасничать и строить рожи и находился в редком для себя состоянии покоя, то становился просто красивым человеком и при соответствующем костюме мог бы сойти и за английского лорда.

Александр Иванович Сашин-Никольский был истинным знатоком цыганской песни и превосходно пел высоким звонким тенором.

Чтобы добраться до нашего вагона, ему нужно было пройти почти весь состав, и если учесть, что в руках он нес бесценное сокровище — уникальную гитару, созданную в прошлом веке знаменитым мастером Краснощековым, то становилось очевидным, сколь сложным было это путешествие. Меня обычно посылали за Александром Ивановичем, и в мои обязанности входило идти впереди и поддерживать артиста при переходах из одного вагона в другой. Ступая по коридорам, словно по льду, боясь, что кто-нибудь неосторожным жестом может случайно задеть и повредить бесценный музыкальный инструмент, Сашин-Никольский ловко лавировал

между пассажирами, неуклонно продвигаясь к цели — к вагону, где с нетерпением его ждали вахтанговцы. Я шел впереди, сам себе напоминая то ли ледакол, то ли головную машину, расчищающую дорогу перед правительственной делегацией. На протяжении всего пути я повторял бесчисленное количество раз всего два слова: «Простите... Позвольте... Простите... Позвольте...» и так до бесконечности.

В нашем купе уже был аншлаг. Слух о предполагаемом выступлении Сашина-Никольского мгновенно распространился по вагонам, и артисты Малого и Вахтанговского театров сидели буквально друг на друге: и на верхней, и на нижней полках, толпились в коридоре и занимали соседние купе, широко распахнув двери, чтобы было лучше слышно.

Появление Никольского обычно встречалось тихими аплодисментами, и вообще на всем протяжении нашего пути громко никто не разговаривал, а смех раздавался крайне редко, звучал сдержанно и быстро прекращался. Тишина и строгость были формой поведения людей в эти грозные для Отечества дни, и люди, несмотря на разность своих характеров и темпераментов, не разрешали себе нарушать этот стиль, хотя никто заранее не договаривался об этом.

Стучали колеса. За окнами быстро темнело. Протяжный гудок паровоза прорезал осенние сумерки. Свет в вагонах старались не зажигать. Лицо Сашина было печальным. Он, ни слова не говоря, сел у окна и стал медленно перебирать струны гитары. Взгляд его был устремлен в темноту ночи, черневшей за окном. Актеры, пришедшие в наше купе, молча слушали равномерный стук колес и тихие, грустные переборы гитары Сашина-Никольского. И вдруг тихо, еле слышно он запел:

В дверь стучится зимний ветер.
А на сердце — зимний хлад...

В какой-то момент смысл слов старинного романса уже не имел никакого значения. Сашин-Никольский пел совсем о другом, пел о самом сокровенном, пел, как поют русские люди в момент великой печали. Он не повышал голоса, избегал сентиментальных интонаций, он словно молился о чем-то, и каждый из нас понимал его и чувствовал то, что один

мог выразить! Это было волшебное пение, и стук колес только подчеркивал протяжный мотив песни... И теперь, через много лет, когда я слышу, как кто-нибудь поет именно тот романс, у меня в ушах неизменно возникает стук колес, я начинаю ощущать легкое покачивание вагона и перед глазами очерчивается тонкий, поэтический профиль Сашина-Никольского, и его негромкий голос снова обволакивает меня!..

Охлопков, замерев, слушал пение Сашина-Никольского, и суровое лицо Николая Павловича приобретало детские очертания. Так все мы в детстве, на ночь глядя, слушаем сказки и широко раскрытыми глазами смотрим в темноту...

Рубен Николаевич иногда начинал вторить. Причем это была чистая импровизация. Низкий голос отца сливался с высоким тенором Сашина-Никольского. Одну или две музыкальные фразы они пели в унисон, но потом, как две дороги в открытом поле, голоса их растекались в разные стороны и после причудливых поворотов, спусков и подъемов вдруг опять сливались воедино и текли рядом, вместе, словно обнявшись!

Но вот, взяв легким фальцетом высокую ноту, Сашин-Никольский долго тянул ее, пока, наконец, по естественному закону дыхания сама нота, как бы изнемогая, таяла в полутьме... Все долго молчали. И только однообразный стук колес нарушал тишину. Прервал молчание хриплый голос Охлопкова.

— А теперь — «Невечернюю», — произнес Николай Павлович реплику Протасова из «Живого трупа» Толстого.

— Устал, — негромко ответил Александр Иванович.

— Ну что ж, до другого раза, — не стал настаивать Охлопков.

Но расходиться не хотелось.

— Рубен Николаевич! Почитайте... — попросил кто-то из вахтанговцев.

— Да, «Цыганскую венгерку» Аполлона Григорьева, — подсказала Цецилия Мансурова. — Рубен, ты читай, а Александр Иванович пусть аккомпанирует, — продолжала Мансурова, как всегда увлекаясь и развивая собственную мысль.

И вот тихо вступила гитара, и Рубен Николаевич начал, не торопясь: «Две гитары, зазвенев, жалобно заныли...» Мой отец часто читал «Цыганскую венгерку» на эстраде, но все-

гда без гитарного сопровождения. А здесь, в поезде, впервые прочел под удивительный по своим ритмам аккомпанемент Никольского. Так родилось одно из лучших актерских творений моего отца — чтение «Цыганской венгерки» Аполлона Григорьева в сопровождении гитары.

Немногие слышали это чтение. Радиозаписи, к сожалению, не сохранилось, а на концертах после войны Рубен Николаевич выступал редко и «Цыганскую венгерку» уже больше не читал.

Стучали колеса поезда, увозившего на Восток в эвакуацию коллективы Малого и Вахтанговского театров. Гитара то плакала, то затихала, то становилась нежной, то звучала со страстью, то вдруг неожиданно останавливалась и шла четкой синкопой, выделяя только один стонущий звук в верхнем регистре. Рубен Николаевич, чутко улавливая подсказы своего друга Александра Никольского, безупречно слушал музыку и шел от нее. Напряженное движение гитарного ритма соответствовало ритмам стиха. Иногда Рубен Николаевич солировал — тогда гитара как бы уходила на второй план, но потом Александр Иванович захватывал первенство, и тогда гитарные переборы настойчиво излагали основную тему, и голос чтеца звучал откуда-то издалека, словно вторя:

Вот проходит по баскам
С удалью небрежной,
А за нею шум и гам,
Буйный и мятежный...

Хотя в исполнении участвовало всего два человека, всем казалось, что звучит симфония, что поют скрипки, и гремят трубы, и контрабасы четко выделяют и подчеркивают басы. Но вот на самой высокой ноте, как вкопанные, вдруг одновременно остановились и чтец, и гитарист, и «Цыганская венгерка» скорее оборвалась, чем завершилась, и все посмотрели на Охлопкова: мол, что вы скажете? Ведь здорово? Верно?

— Рубен Николаевич, вам нужно сыграть Сирано де Бержерака, потому что никто лучше вас не читает стихи и не понимает, что такое буйство темперамента и романтическое озорство, — утвердительно произнес Охлопков.

Дорогу гвардейцам гасконцам!
Мы дети родной стороны,
Мы все под полуденным солнцем
И с солнцем в крови рождены!.. —

сходу наизусть продекламировал Симонов, демонстрируя свою готовность к роли.

— Это перевод Наталии Павловны! — сказала Мансурова.

— Какой Наталии Павловны? — осведомился кто-то из артистов.

— Щепкиной-Куперник, — ответила Мансурова. — Моей подруги детства. Она всегда мне говорила, что я живая Роксана, что Ростан писал специально для меня. Так что, Николай Павлович, не забудьте, пожалуйста, что мы с Рубеном неразлучная пара и что я тоже кое-что могу прочесть наизусть, хотя сейчас забыла что!

Все свои речи и реплики Цецилия Мансурова — незабываемая исполнительница Принцессы Турандот — всегда приносила от своей весьма оригинальной индивидуальности. Высказывания Цецилии Львовны передавались из уст в уста, о ее поступках, всегда добрых, смешных, непостижимых, славились легенды. Помню, как однажды, сидя рядом со мной в машине, она расчесала мне ногу до крови, все время приговаривая, что у нее со вчерашнего дня чешется коленка... Ну что с ней поделаешь — Мансурова есть Мансурова, и, кстати, со Щепкиной-Куперник она никогда не была знакома, да и звали знаменитую переводчицу не Наталья Павловна, а Татьяна Львовна! Да и Ростан о существовании Мансуровой не мог предположить!

Стояла поздняя осень. Стучали колеса. За окном пролетали в сторону фронта и поезда с новобранцами, и беспредельные просторы России.

Через некоторое время в городе Омске вахтанговцы приступили к репетициям героической комедии Ростана «Сирано де Бержерак». Ставил спектакль Охлопков. Центральные роли были поручены Симонову и Мансуровой.

Заканчивая главу «Под стук колес», я почувствовал, что мне жаль расстаться с Александром Ивановичем Шашиным-Никольским. Это был поистине уникальный артист-комик с

судьбой трагической. Он не решился довести до конца свою последнюю работу — роль Акима во «Власти тьмы» Льва Толстого, хотя репетировал, по словам постановщика спектакля Бориса Равенских, гениально. Сашину казалось, что он забудет текст, его мучили страхи, боязнь сценического пространства. Тяжелая болезнь следовала за ним по пятам, и тончайший артист был вынужден уйти из Малого театра.

Впервые я услышал о Сашине-Никольском в 1939 году у нас дома поздно вечером. Мой отец и Щукин, вернувшись со спектакля Малого театра «Любовь Яровая», поднялись к нам поужинать. О просмотренном спектакле говорили мало, потому что всех артистов, исполнителей центральных ролей, затмил своей игрой Сашин-Никольский, выступавший в небольшой роли солдата Пикалова. Впечатление было столь велико, что два замечательных актера Вахтанговского театра долго не могли расстаться с образом, созданным Александром Ивановичем, старались возобновить его в своей памяти, чтобы снова пережить творческую радость.

— Ах, какой талант! — говорил Щукин.

— С ума можно сойти, до чего же это здорово! — продолжал отец.

Отец очень любил Сашина-Никольского. Да мне кажется, что его было невозможно не любить. Где бы ни появлялся Александр Иванович, он сразу становился в центре внимания общества. Он обладал незаурядным даром рассказчика, и некоторые из его рассказов сохранились в моей памяти. К сожалению, пересказать их литературным языком просто невозможно, потому что вся их прелесть заключалась в том, как Сашин рассказывал, как показывал людей. Это были чисто актерские показы, преисполненные редкой наблюдательности и тончайшего юмора.

Это были маленькие актерские шедевры, предназначенные для узкого круга друзей, хотя, я уверен, что, если бы Сашин выступал со своими зарисовками на эстраде, он имел бы не меньший успех. Не могу забыть, как Александр Иванович показывал интеллигентного алкоголика, пришедшего в столовую, где запрещено распивать спиртные напитки. Бутылку водки этот милый интеллигент держал в левом кармане пиджака. Сашин садился за стол и начинал внимательно следить

за всем, что происходит вокруг. Поначалу он находился в отличном расположении духа, приветливо оглядывал посетителей, с некоторыми вежливо раскланивался и улыбался официантам скромной, застенчивой улыбкой. Человек, жаждущий выпить, напряженно ждал момента, когда, наконец, на него никто не будет обращать внимания и он сможет опрокинуть стопку. Но момент все оттягивался и оттягивался. То к нему подходил заведующий столовой, то он чувствовал, что за ним пристально наблюдает его знакомый. И самое удивительное, что по глазам Сашина можно было понять, на кого он смотрит и с кем вступает в общение. Вы живо ощущали, сколько людей прошло мимо столика и кто они такие. И все это делалось без слов, средствами мимики. Постепенно Сашин начинал тревожиться и волноваться. Казалось, что ему так и не удастся выпить. Указательный палец правой руки судорожно растирал лоб, губы начинали дрожать, щеки то покрывались нервным румянцем, то бледнели от нетерпения, глаза быстро мигали, и угол рта начинал нервно подергиваться. Желание выпить достигало высшего предела, и вы уже неудержимо хохотали, сопереживая и восхищаясь талантом актера, и начинали невольно аплодировать ему. А Сашин все порывался выпить, и каждый раз, когда стопка доходила до рта, кто-нибудь мешал ему, и он опускал воображаемую стопку под стол и улыбался глупой растерянной улыбкой. Наконец нервы его не выдерживали, и он опускал воображаемую стопку под стол и гордо оглядывал окружающих, готовый понести заслуженную кару. В заключение Сашин хохотал резким, почти шаляпинским хохотом, казалось, он сошел с ума. Мы уже не смеялись, а, раскрыв рты, с тревогой смотрели на белое, как снег, лицо актера, и возникала мысль: может быть, в самом деле ему стало плохо?

Закончив свой этюд и выждав полминуты, Сашин словно скидывал с себя воображаемый образ и становился, как всегда, простым и общительным человеком, с удивлением поглядывавшим на лица своих зрителей, потрясенных его игрой. Помню, как я, тогда еще не искушенный в делах театра, спрашивал отца:

— Папа, это что — техника или переживание?

— Это поразительное соединение высочайшей техники с глубочайшим переживанием, — серьезно объяснял мне отец. — Это тот синтез, которым владеют немногие. Это искусство, близкое к искусству пианиста, играющего Двенадцатый этюд Скрябина. Без совершенной техники этюд невозможно пережить и донести до зрителя свое проникновение в смысл музыки.

После войны я встретился с Александром Ивановичем на Арбате. Тогда между Малым и Вахтанговским театрами существовали обменные спектакли. По вторникам — в выходной день вахтанговцев — артисты Малого театра играли на нашей сцене спектакли «Волки и овцы», «Евгения Гранде», «Ревизор» и другие. Мы, в свою очередь, выступали на сцене старейшего русского театра. Сашин-Никольский шел по Арбату в легком плаще, несмотря на осеннюю погоду. Шел без головного убора, заложив руки в карманы. Он что-то репетировал про себя. Иногда останавливался и оживленно жестикулировал, словно споря о чем-то с воображаемым партнером. Многочисленные прохожие и зрители, идущие в театр, озирались на него с веселой улыбкой, не испытывая ни малейшего раздражения. Я подошел к Александру Ивановичу. Мы по-дружески обнялись, как старые знакомые, Сашин заранее шел на спектакль «Ревизор», где ему предстояло в этот вечер играть зрителя училищ Луку Лукича Хлопова. Проводив Александра Ивановича до актерской раздевалки, я остался на спектакль. Хлестакова играл Игорь Владимирович Ильинский.

Спектакль этот был разыгран по всем законам бытовой, реалистической комедии. Это был добротный, традиционный для Малого театра спектакль. Все играли серьезно, как того и требовал Гоголь, когда предупреждал актеров: «Упаси Боже думать о смешном».

Как только открылся занавес, мне сразу бросилась в глаза маленькая, тщедушная, жалкая фигурка Луки Лукича. Руки Хлопова болтались, как плети, пальцы дрожали мелкой дрожью, как листья осины, чувствовалось, что горло у Хлопова пересохло и он иногда делал судорожные глотательные движения, при этом большой кадык смешно выпячивался из-под воротника. Он смотрел на Городничего, как кролик на удава, словно загипнотизированный, и вздрагивал всем телом, когда

Городничий повышал голос или обращался к нему. Хлопов Сашина-Никольского был блондином. Прическа Луки Лукича была весьма замысловатой, и казалось, что именно ей Хлопов уделял особое внимание. Неровный пробор проходил в конце затылка, почти рядом с шеей, и шел от уха до уха. Хлопов был лысым и старался скрыть это. Он отращивал волосы, которые еще кое-как росли на затылке, и зачесывал их вперед на лоб. На грани лба он, по-видимому, приклеивал свои кудри то ли клеем, то ли медом, и делал это довольно ловко. Очевидно, чувствуя несостоятельность своей внешности, он гордился своей шевелюрой и трудился над нею по утрам не менее часа. Страх перед ревизором подавил все его существо, голос почти не подчинялся ему, выговорить членораздельную фразу было ему трудно, и это требовало напряжения всего его существа! Хлопов говорил тихим, прерывающимся, надтреснутым голосом, полным муки и всепоглощающего страха, он боялся всех чиновников, старался держаться в стороне и, кажется, мечтал только об одном — чтобы на него поменьше обращали внимания. Сашин-Никольский умел поразительно слушать партнеров, он ни на секунду не бывал пустым на сцене, и, глядя на него, вы всегда понимали, о чем думает и что чувствует воображаемый им персонаж. Внутренняя жизнь Луки Лукича была очерчена актером с удивительной филигранной ясностью. Характер был доведен до гротеска. Чувство страха возведено в высшую степень. Хлопов терял человеческий облик. Сашин-Никольский в бытовом спектакле играл фантастического Гоголя. Гоголя — автора «Шинели» и «Носа». Самоотдача актера на сцене была чрезвычайно велика. Иногда казалось, что нервы Сашина могут не выдержать и он упадет, потеряв сознание от охватившего его ужаса!

— Не приведи Бог служить по ученой части! Всего боишься, — трагически и безнадежно восклицал Хлопов Никольского в середине первого действия. И, начав роль с высшей ноты, он находил в себе силы не размагничиваться, а, наоборот, развивать заданную тему и в сцене взятки достигал подлинного трагикомического совершенства. Знаменитая сцена с сигарой, которую предлагает Хлопову Хлестаков, была разыграна и Ильинским, и Сашиним-Никольским с виртуозным комедийным блеском и являлась несомненно лучшей в спектакле. На сцене царил Гоголь в ярчайшем своем выражении.

— Не хотите ли сигарку? — спрашивал Хлестаков.

Он задавал вопрос лукаво и весело, словно сам забавлялся, глядя на насмерть перепуганного чиновника.

— Вот тебе раз! Уж этого никак не предполагал. Брать или не брать? — вытаращив глаза и почти теряя сознание от нерешимости вопроса, вопрошал Хлопов.

— Возьмите, возьмите, — уговаривал Хлестаков, — это порядочная сигарка.

По ремарке Гоголя, Хлестаков подает Хлопову свечу. Лука Лукич пробует закурить, но не с того конца. Плюнув и махнув рукой, Хлопов говорит про себя:

— Черт побери все! Сгубила проклятая робость!

Я помню, как Хлопов, явно никогда не куривший человек, закашлялся от табачного дыма скрипучим старческим кашлем. Эту сцену два замечательных артиста вели в двух противоположных тональностях. Ильинский играл в мажоре, весело и озорно. Его Хлестаков звонко смеялся над нерасторопностью Хлопова. Сашин-Никольский играл в миноре, пугливо выговаривая текст и шепелявя беззубым ртом. Игриво, как равный с равным, расспрашивал Ильинский, кто больше нравится Хлопову — блондинки или брюнетки? И Сашин-Никольский в ужасе издавал какие-то нечленораздельные звуки, составленные из гласных: а-е-и-о-у-ю...

Это чревоуещание Хлопова не предусмотрено автором. Гоголь тут ограничивается краткой ремаркой: «Лука Лукич находится в совершенном недоумении, что сказать». Не дождавшись ответа, Хлестаков вторично спрашивает Хлопова:

— Нет, скажите откровенно: брюнетки или блондинки?

И здесь Сашин, перед тем как вымолвить: «Не смею знать», снова выдавливал из своего горла какие-то нечеловеческие звуки, напоминающие рев зверей в зоопарке.

Предложив закурить сигару и поговорив о женщинах, Ильинский резко менял непринужденный тон разговора на сухой и деловой.

— Не можете ли вы мне дать триста рублей займа? — быстро, категорично и бесцеремонно спрашивал Хлестаков.

Чувствовалось, что ему уже успел надоесть этот смотритель училищ и нужно попросту побыстрее от него отделаться, получив деньги.

Хлопов снова пугался:

— Вот те штука, если нет!

Но, обнаружив у себя в кармане ассигнации, со слезами счастья на глазах и с обессиленной улыбкой вручал деньги Хлестакову и почти в полном изнеможении пытался побыстрее дойти до двери, чтобы там рухнуть на пол и потерять сознание.

Бурными аплодисментами, выражавшими истинный восторг от игры артистов, провожал зрительный зал Сашина-Никольского. После его ухода спектакль было играть трудно — он поднимался на самую вершину комедии, показывал образец сценической гиперболы, а может быть, и учил нас, как следует играть Гоголя!

Вдова Александра Ивановича Сашина-Никольского, Валентина Васильевна Темкина, подарила мне его пластинку, его творческий портрет. И я имею счастье снова услышать замечательного артиста и в роли Пикалова из «Любви Яровой», и сцену взяток из «Ревизора», услышать в его исполнении отрывки из пьес Островского, Тургенева, Горького. И опять в нашей квартире, как в старые времена, зазвучала гитара, на которой играл Александр Иванович, и голос его, знакомый мне с детских лет, звучит в полную силу — молодо и звонко!

ОМСК

Мы прибыли в Омск в самом конце октября 1941 года. С тех пор прошло сорок лет. Из юноши я превратился в седого человека, из школьника — в профессора, из сына — в дедушку.

Трудно описать чувства старых вахтанговцев, приехавших на гастроли в город Омск после сорокалетней разлуки. Я первым делом почти бегом побежал к театру. Вот и знакомый мне по воспоминаниям проспект имени Ленина. Сейчас начнется довольно крутой подъем в гору, и там, на возвышении, покажется старинное здание Омского областного драматического театра... Сердце мое стучит учащенно. Я обхожу театр со всех сторон, обхожу медленно, как зал музея, где выставлены бесценные картины старых мастеров. Я вглядываюсь в окна, в кирпичную кладку, в пролеты дверей. Здание оказалось немного меньше, чем я его представлял себе. Зрительный зал, как и прежде, поразил меня своей уютностью. Занавес был открыт, и на просторной сцене, как и в прежние времена, тускло горела дежурная лампочка. В театре было тихо, и только откуда-то сверху, с балконов второго яруса, доносились гаммы. Вероятно, кто-то из детей артистов Омского театра учился играть на фортепиано.

Ах, господи боже мой, какое это чудо — воспоминания!

Я сел в последнем ряду партера, приблизительно на то самое место, откуда в далеком 1941 году, затаив дыхание, наблюдал репетиции Николая Павловича Охлопкова. Нет, это была не галлюцинация, но в ушах у меня зазвучала музыка из «Сирано», тихие гитары сопровождали монолог де Берже-рака в знаменитой ночной сцене под балконом. Дуэт моего отца и Мансуровой так явственно звучал в полутемном зале, словно по радио передавали охлопковский спектакль, записанный на пленку. Я оглянулся, подумав, не сошел ли я с ума. Нет! Это было царство воспоминаний, естественное и в то же время чудотворное! Память — это величайший дар природы,

возможно, даже более значительный, чем дар слова. Память унесла меня на сорок лет назад и наполнила все мое существо чувством, близким к вдохновению. Память творила помимо моей воли, творила с реалистической достоверностью и поэтической одухотворенностью. Я старался не мешать ее творчеству и, как наивный и простодушный зритель, смотрел из партера на сцену Омского театра, где словно бы за тюлем, освещенные лунно-голубоватым светом театральных прожекторов, Охлопков, Симонов и Мансурова возобновляли некогда созданный ими спектакль!

Но, увы! В это время в зрительном зале вдруг зажегся свет, и все иллюзии, все миражи, все воспоминания мгновенно исчезли, как нежный утренний сон при резком и пронзительном звоне будильника. Смущенно оглядевшись, я покинул зрительный зал, прошелся по фойе, заглянул за кулисы, поднялся на самый верхний этаж, спустился вниз и оказался на улице. Солнце ослепило мне глаза, как это всегда случается, когда человек выходит в солнечный день из темного помещения. Рядом с дверью центрального входа я увидел мемориальную доску, которой не было прежде. Заинтересовавшись, я подошел к мраморной доске, и у меня перехватило дыхание. «Здесь, — прочел я, — во время войны работал коллектив Московского театра имени Евгения Вахтангова».

Не знаю, какие нужно подобрать слова, чтобы выразить благодарность омичам, приютившим нас во время Отечественной войны. Артисты Омского драматического театра играли с нами через день в одном помещении, и мы ни разу не видели на их лицах чувства досады или неудовольствия. Я помню руководителя театра Лину Семеновну Самборскую — известную провинциальную артистку и режиссера. Глубокая старость уже охватывала ее кольцом, но Лина Семеновна каким-то нечеловеческим усилием не давала зловещему кольцу сомкнуться и важно шествовала по коридорам театра. У подъезда ее обычно поджидал извозчик, в те времена уже явление ископаемое. Но когда старая актриса без посторонней помощи сама садилась в пролетку с открытым брезентовым верхом, то прохожие обычно останавливались и, замерев, смотрели на нее. Самборская легким кивком головы, словно Екатерина II, приветствовала своих зрителей и поклонников. Краснощекий кучер в синей стеганой поддевке важно натягивал вожжи, и

видавшая виды ломовая лошадь, явно не предназначенная для старинной пролетки, плавно, словно нехотя, трогалась с места. Всю дорогу от театрального подъезда до дома Лину Семеновну приветствовали прохожие, и она продолжала отвечать на приветствия, словно играла Государыню Императрицу в дореволюционном немом кинематографе. Ее красивая, совершенно седая голова величественно поворачивалась из стороны в сторону, странные и усталые, чуть выцветшие от времени глаза смотрели на мир благодарно и наивно, а изящные аристократические руки в старинных лайковых перчатках были подвижны, словно старость так и не коснулась их. Иногда рядом с ней в пролетке так же величественно восседал супруг Лины Семеновны — режиссер и администратор Николай Александрович Шевелев. Это был красивый, стареющий провинциальный лев, похожий на иностранца. Несмотря на почтенный возраст, Шевелев был всегда по-спортивно подтянут. Редкие рыжевато-черные волосы были аккуратно зачесаны на затылок, и мне всегда казалось, что это даже не волосы, а просто театральный гример, взяв обыкновенную ученическую линейку, разлиновал могучий голый череп Николая Александровича тонко отточенными красным и черным карандашами. Говорят, во времена нэпа он ходил со стеклом в руках и моноклем в левом глазу, играл на бегах и сам был наездником...

Из театра я направился на площадь Дзержинского к дому № 1, где во время войны в небольших комнатах в общих квартирах на разных этажах жили три семьи артистов Вахтанговского театра — Николай Павлович Охлопков со своей женой, режиссером Еленой Ивановной Зотовой, Андрей Львович Абрикосов со своим сыном Гришей и женой Александрой Тихоновой и мой отец, Рубен Николаевич Симонов, с женой — артисткой Вахтанговского театра Еленой Михайловной Берсеновой (урожденной Поливановой) и сыном Евгением, то есть со мной. Балкон Охлопкова находился на последнем этаже. Я высоко поднял голову и вспомнил, как часто Охлопков, стоя на балконе, приветствовал моего отца обыкновенным мальчишеским свистом. Кстати, теперь молодые артисты нашего театра с чужих слов часто показывают Рубена Симонова и Николая Охлопкова. Показывают, как они репетировали «Сирано де Бержерака», имитируют их голоса, манеру говорить, изображают походки и прочее. Все это по-

лучается у них довольно удачно, и я радуюсь, что устные предания по традиции переходят из поколения в поколение. Но одна деталь всегда огорчает меня — Охлопков и Симонов никогда не обращались друг к другу на «ты». Никогда. Моего отца, пользуясь правом старого знакомства, называли Рубеном все старые вахтанговцы — и Мансурова, и Синельникова, и Захава, и Толчанов, но Николай Павлович обращался к нему только на «вы» и делал это демонстративно, с подчеркнутой вежливостью и безупречной галантностью.

— Вы им скажите, Рубен Николаевич, чтобы они вам не «тыкали», — сердито говорил Охлопков. — Что из того, что они знают вас со времен Вахтангова. Вы же теперь художественный руководитель государственного театра, а не начинающий артист Третьей студии МХТ. Безобразие. Хотите, я им вмажу, этим вашим старым вахтанговцам.

— Не надо. Так уж у нас заведено, — добродушно отвечал Симонов. — У нас у всех детям по шестнадцать лет, скоро дедушками и бабушками станем, а все ходим в Рубенах, Цилюхах, Машах, Лизах, Борях, Ленях!

— А вот Вахтангов ко все своим ученикам на «вы» обращался, — продолжал спорить Охлопков. — Помните, в письмах: «Дорогой Борис Евгеньевич! Милый Павел Григорьевич!..» Нет, у вас не театр, а детский сад. Солидные люди, а только и слышишь: Мишка Державин, Витька Кольцов, Галька Пашкова! Нехорошо. Небось меня за глаза тоже Колькой Охлопковым называют. А? Ну, скажите честно, называют?

— Не слышал.

— Обманываете. Боитесь огорчить. Вы же дипломат! Да еще какой!

— Нет, правда, — уверял Симонов, — вам даже прозвища придумать не успели.

— А какие у кого прозвища? — заинтересованно спросил Охлопков.

Он явно вникал в сложные перипетии взаимоотношений нового для себя театра.

— Прозвища смешные и точные, — улыбнувшись, ответил мой отец.

— Ну например? Ведь иногда артисты такое прозвище придумают, что потом на улицу выходить стыдно. Ну вот, скажите мне, пожалуйста, Цецилию Мансурову как прозвали?

— Графиней, — быстро ответил отец. — Она же замужем за графом Николаем Петровичем Шереметевым, нашим талантливым композитором, автором музыки к спектаклям «Соломенная шляпка», «Слуга двух господ». А сколько граф сочинил прелестных мелодий для старинных водевилей! И не сосчитать... Кстати, вот вам любопытнейшая история. Вахтанговцы получили в вечное владение дом отдыха «Плесково» на Красной Пахре. И что бы вы думали: приехал я туда с Мансуровой и Шереметевым и вижу: колхозники из соседних деревень вошли в столовую дома отдыха целой толпой, встали у дверей, переминаются с ноги на ногу. Смотрю, Коля Шереметев бледнеет, встает и кланяется им в пояс. Затем обернулся к обедающим в столовой и застенчиво произнес:

— Уважаемые вахтанговцы. Вот, видите ли, какое дело... Наш дом отдыха «Плесково» до революции был охотничьим домиком моего отца, а барский дом его находится тут, неподалеку, да вы этот дом проезжали неоднократно...

— Трехэтажный? — громко крикнул кто-то.

— Да, — спокойно ответил Шереметев. — Эта местность и теперь называется «Михайловское». Напротив барского особняка — остановка автобуса, а в самом доме — санаторий для работников тяжелой промышленности. Колхозники, вероятно, узнали, что я тут отдыхаю, и решили навестить...

— Да мы с тобой ровесники, барин, — сказал молодой парень, выступая вперед. — Мы оба — десятого года, а сейчас на дворе сороковой. Помнишь, как мы в «казаки-разбойники» на омуте играли? Мальцами были... От горшка — два вершка...

И тут произошло нечто совершенно непредвиденное. Мансурова вскочила со своего места и, подбежав к крестьянам, стала по очереди всех целовать и громко приговаривать:

— А я — ваша графиня, я — ваша графиня, я — ваша...

Я быстро предложил колхозникам разделить с нами трапезу и рассадил гостей, предложив молодым вахтанговцам уступить им свои места за столиками. Обед прошел весело. В те времена за обедом подавалось вино, и дело кончилось всеобщим братанием и песнями под гармонь.

Вечером первая исполнительница Принцессы Турандот и ее добрейший, талантливейший супруг-композитор отбыли в

Москву на попутной машине и больше никогда в свой охотничий домик не возвращались. В те времена это было опасно...

— А правда ли, Рубен Николаевич, — весело улыбаясь, спросил Охлопков, — что вы однажды сидели с Шереметевым в арбатской забегаловке и к вам долго не подходил официант. Говорят, Шереметев бросился на кухню и сказал официанту: «Когда вы, наконец, к нам подойдете?» А тот ему спокойно ответил: «Подумаешь, не граф Шереметев, обождешь!»

— Бы-ло, — протяжно произнес Рубен Николаевич и тоже улыбнулся.

— Ну-с, а теперь вернемся к прозвищам, — потирая руки, произнес Охлопков. — Это ведь своего рода познание труппы актеров, с которыми мне предстоит трудиться. Как, например, прозвали Кашперова?

— Волк!

— Снайперское определение! — восхищенно воскликнул Николай Павлович. — Кашперов действительно похож на волка из диснеевского мультфильма о трех поросятах. Ну а Николая Лебедева как окрестили?

— Фаготом!

— Грандиозно! — неожиданно совсем серьезно произнес Охлопков. — У Коли голос действительно напоминает фагот. И фигура на фагот похожа. Ну вахтанговцы! Ну молодцы! До чего же наблюдательные, черти!

Итак, по прошествии почти сорока лет я стою жарким летним днем в городе Омске на площади Дзержинского. Все вокруг изменилось до неузнаваемости. В годы войны площадь даже не была асфальтирована. Это был просто большой городской пустырь, на котором не росло ни одного дерева. Посередине площади возвышался один-единственный столб с большим черным репродуктором. И в дождь, и в снег, и в жару, и в метель омичи и эвакуированные, окружив высокий столб с репродуктором, смотрели на него с надеждой, в напряженной тишине слушая голос Левитана, голос Москвы — голос Истории!

Время было трудное. Наши войска отступали. Фашистские полчища стояли неподалеку от Москвы. Но все мы в глубоким тылу были уверены, что Москва выстоит и что в Кремле

уже продуман до малейших подробностей план контрнаступления. Слова Сталина о том, что для разгрома немецко-фашистских захватчиков Красной Армии понадобится «шесть месяцев, годик», как пословица, передавались из уст в уста.

В Омск были эвакуированы крупнейшие заводы. Они восстанавливались на сибирской земле с поразительной быстротой. Дни и ночи уходили на фронт поезда.

Отец мой, встречая на наших спектаклях знаменитых авиаконструкторов, с которыми был хорошо знаком еще по Москве, хитро улыбался и доверительно, шепотом сообщал мне, что с самолетами, танками, артиллерией скоро будет все в порядке. Николай Павлович тоже был дружен с очень известными в нашей стране авиаконструкторами, летчиками и директорами эвакуированных заводов. Николай Павлович и Рубен Николаевич иногда ходили к ним в гости и всегда возвращались домой воодушевленными, преисполненными оптимизма и наперебой произносили патриотические монологи при свете коптилки в узком семейном кругу. Елена Ивановна и Елена Михайловна влюбленно смотрели на своих мужей.

Изредка у нас дома бывали гости, чьи имена в то время были засекречены. Приходил первый Герой Советского Союза летчик Анатолий Васильевич Ляпидевский, директор крупнейшего авиазавода. Иногда бывал академик Борис Ильич Збарский, выполнявший в те годы в Тюмени ответственнейшее задание партии. Он приезжал в Омск в салон-вагоне и даже к нам приходил в сопровождении трех «шоферов». Подомашнему, без предупреждения заходил старый друг вахтанговцев известный авиаконструктор Александр Александрович Архангельский, первый заместитель А. Н. Туполева. Эти замечательные люди скромно сидели за столом, ели картошку без масла и пили жидкий чай без сахара. Они говорили о положении на фронтах, о будущем мире, об авиации, о медицине, ну и, конечно, о театральном искусстве. Электричество, как правило, не горело, и таинственная темнота в нашей маленькой комнате создавала особое настроение.

В годы войны люди самых различных профессий часто проводили вместе долгие вечера. Они быстро находили общий язык. Их объединяло единство идеи, общность мыслей и одна и та же цель.

Ваханговцы открыли свой сезон в Омске 29 ноября 1941 года. В этот вечер был сыгран шекспировский спектакль «Много шума из ничего». Перед началом представления выступал Николай Павлович Охлопков. За полчаса до открытия занавеса я был за кулисами у своего отца. Он сидел загримированный и вглядывался в зеркало. Вместе с Рубеном Николаевичем в артистической уборной гримировался Андрей Абрикосов. Им предстояло в этот вечер выступить в ролях Бенедикта и Клавдио. Мансурова играла Беатриче, Державин — Аeonато, Тутьшкин — Антонио, Шухмин и Кольцов — Клюкву и Киселя.

Охлопков в превосходно сшитом сером костюме нервно расхаживал по коридору за кулисами и явно волновался. Он непрерывно поворачивал шею и крутил головой. Казалось, что отутюженный и накрахмаленный воротник был ему тесен. Кстати, это движение было типичным для Николая Павловича — у него была удивительно подвижная голова. Она то уходила в плечи, то далеко вытягивалась вперед, то склонялась набок, то поднималась высоко вверх, и он становился выше ростом.

Но вот прозвучал третий звонок. Я прошел в зрительный зал, в крайнюю справа от сцены ложу бенуара. Большая люстра стала медленно гаснуть, плавно зажегся свет лампы. В зрительном зале воцарилась напряженная тишина, и перед занавесом, застенчиво улынувшись, появился Охлопков. Он начал говорить по бумажке, но потом, по-видимому ощутив вдохновение, стал вольно импровизировать. Я, конечно, не могу по памяти восстановить это выступление, но помню, что он говорил о высокой миссии искусства в дни Великой Отечественной войны. Охлопков был превосходным оратором и умело использовал чисто ораторский прием неоднократного повторения одной и той же фразы: закончив большой период, он вновь и вновь возвращался как бы к рефрену. В музыке подобное возвращение к теме узаконено специальной формой, именуемой «рондо». И вот эту неоднократно повторяемую Охлопковым фразу я, как это ни странно, запомнил на всю жизнь, как стихи.

«Так пусть же тихо идет занавес, и в эти суровые годы с советской сцены зазвучит не заглушенный канонадой вольный и свободный шекспировский стих!»

Помню, что Николай Павлович проводил параллель между первым представлением «Принцессы Турандот» в далеком 1922 году, во время разрухи, в холодной и голодной Москве, и жизнерадостной комедией Шекспира «Много шума из ничего», которой вахтанговцы открывали свои выступления в Омске в первую, самую тяжелую зиму 1941 года.

В заключение своей речи Охлопков снова произнес уже несколько раз прозвучавшую фразу:

«Так пусть же тихо идет занавес, и в эти суровые годы с советской сцены зазвучит не заглушенный канонадой вольный и свободный шекспировский стих!»

И она настроила сердца зрителей на какой-то особый, одухотворенный, поэтический лад.

Успех спектакля был ошеломляющим. Смех, слезы, взрыв восторга и тишина в зрительном зале были высшей наградой вахтанговцам. Артисты и зрители поняли друг друга, и между ними завязались те тончайшие взаимоотношения, ради которых и существует на земле искусство театра!

Охлопкова не обмануло предчувствие. Он оказался прав. В дни величайших испытаний, когда над нашей страной нависла черная туча фашизма, театр был необходим людям, он вселял в них уверенность, заражал оптимизмом и оставлял в душе светлые воспоминания. Театр, как песня, окрылял людей и пробуждал в них лучшие человеческие качества — любовь и героизм. Искусство помогало фронту.

Когда теперь я читаю воспоминания о крупных деятелях советской сцены, составивших славу отечественного театра, я порой огорчаюсь, что авторы, как правило, безапелляционно отводя мастеру то или иное место, которое ему следует занять в многоступенчатой иерархии артистов и режиссеров довоенной, военной и послевоенной поры, при этом совершенно игнорируют личные воспоминания. Мы словно стесняемся бытовых подробностей, избегаем описывать пустяковые эпизоды, привычки или странности человека. Даже такой гениальный человек, как Станиславский, с одной стороны, замурован в научные труды своих последователей и толкователей, а с другой стороны, продолжает весело жить в устных преданиях и забавных анекдотах. Смешные случаи из жизни Станиславского никому в голову не придет записать и издать, потому что мы все боимся скомпрометировать великого

реформатора сцены. Однако легенды о рассеянности Станиславского, о его наивности, доверчивости, детской капризности передаются из уст в уста. Голос и манеру говорить изображают студенты, молодые артисты и почтенные ветераны. А если заходит речь о Немировиче-Данченко, то рассказчик начинает непременно расчесывать бороду под подбородком и слегка грассировать на французский манер. Все мы, не знавшие Немировича-Данченко, убеждены, что именно таким жестом Владимир Иванович расчесывал бороду, именно так грассировал и что он всегда душился дорогими духами, никогда не опаздывал, играл в карты и красиво ухаживал за дамами. Устное предание, естественно, обрастает вымыслами, и в какой-то момент никто уже не сможет определить, что есть правда, а что — сочинительство!

Я лично убежден, что призыв Марины Цветаевой описывать, казалось бы, незаметные детали жизни ушедшего человека — великий призыв: Цветаева завещала описывать даже, какими обоями были оклеены стены комнаты, уверяя, что все это со временем может приобрести определенную ценность.

Конечно, Охлопков — трибун. Несомненно, что Охлопков — наследник Маяковского. Очевидно, что его творческие принципы были близки Театру имени Вахтангова. Кстати, я однажды подумал, что в фамилии Маяковского отчетливо звучит слово «маяк», а в фамилии Вахтангова слышится слово «вахта». «Маяк» и «вахта» — слова высокого значения и имеют глубокий образный смысл. Это своего рода иносказания, точно определяющие суть великого пролетарского поэта и великого советского режиссера.

Я тем не менее настаиваю, что и о великих мира сего можно иногда вспомнить и нечто веселое и легкомысленное. От великих ничего не убавится, а читателю интересно.

Итак, несколько бытовых зарисовок...

На бытовые неудобства и неурядицы во время войны никто не жаловался. Мало того, на них просто не обращали внимания. Роптать на отсутствие дров и сетовать на скудное питание считалось просто непристойным. Сшить себе модное новогоднее платье считалось верхом легкомыслия, а грызть, предположим, яблоко в общественном месте — признак без-

вкусицы и дурного тона. Однако вопросы питания коллектива обсуждались в руководстве театра, и было решено просить обком о прикреплении вахтанговцев к самым разнообразным столовым. Помню, как мой отец однажды не без гордости сообщил, что его, Охлопкова и Дикого прикрепили к обкомовской столовой. Это было большим подспорьем для нашего бюджета, потому что на рынке все стоило немисливо дорого, а в магазинах продукты выдавались только по карточкам. В обкомовскую столовую мой отец, так же, как и Охлопков и Дикий, могли ходить один раз в день обедать, причем пропуск выдавался на одного члена семьи и два обеда брать не разрешалось. Вход в столовую был только по специальным пропускам, и приносить с собой судки, кастрюли, термосы тоже не разрешалось. Однако у всех прикрепленных к обкомовской столовой вахтанговцев дома сидели жены и дети, и каждый выискивал способ, каким образом, несмотря на строжайший запрет, все-таки вынести из столовой хотя бы одну порцию супа и два вторых. Это уже обеспечивало обед и гарантировало ужин.

И вот три крупнейших советских режиссера, совсем не думая о юморе, а с абсолютной серьезностью, как на самом важном совещании, собрались у нас дома и горячо обсуждали, каким образом можно без скандалов и неприятностей ежедневно выносить из столовой обеда для своих ближайших родственников. Совещание это выглядело настолько серьезным, что со стороны можно было подумать, что они обсуждают, по крайней мере, перспективный репертуарный план или распределяют роли в новом спектакле.

Я впервые в своих воспоминаниях написал легендарную фамилию Дикий! Да, Алексей Денисович Дикий волею судеб во время войны тоже работал в вахтанговском театре в качестве артиста и режиссера. В годы войны в Омске в Театре имени Евгения Вахтангова была сконцентрирована сильнейшая советская режиссура. И в самом деле, подумать только: Симонов, Дикий, Охлопков, Захава, Рапопорт, Ремизова работали в одном театре. Но это — особая тема, ибо омский период вахтанговского театра совершенно не изучен театроведением, а он, этот период, несомненно, представляет одну из интереснейших страниц в истории советского театра. Но, увы... еще Пушкин сказал, что мы ленивы и нелюбопытны!

Талантливейший мастер Алексей Денисович Дикий приехал в Омск, когда театр уже играл свои спектакли. Он вернулся из мест, весьма отдаленных от центра. За какие проступки он был лишен права работы, до сих пор остается загадкой. А выход его на волю в разгар войны был воспринят всеми, знавшими его, как огромная радость. Отец мой тут же послал ему телеграмму с приглашением работать в Вахтанговском театре, и Дикий, не размышляя, принял предложение, сел в поезд со своей женой Александрой Александровной и приехал в Омск. На вокзале его, друга и соратника самого Евгения Багратионовича, встречала вся труппа театра. Помню, как Дикий, по-видимому не ожидая, громко крикнул: «Ну, Рубен, молодец! Вот это постановка! Bravo! Bravo художественному руководителю!» С машинами в Омске было трудно. Вещи приезжавших обычно складывали на телегу, и ломовая лошадь везла узлы и чемоданы вновь прибывшего до места назначения. А сам вновь прибывший, как правило, шествовал пешком по мостовой за телегой в окружении товарищей. Так встречали Горюнова и его жену, артистку МХАТа Веру Дмитриевну Бендину, и их детей: Мишу и Аню. Такая же встреча была организована семье драматурга и поэта Владимира Захаровича Масса: его жене Наталье Львовне, дочке Ане и сыну Виктору — моему самому близкому другу. Но для встречи Дикого секретарь облисполкома по фамилии Черезов выделил специальную «эмку» и автобус. Мне помнится, что Дикий, славившийся своим необузданным характером и полным отсутствием сентиментальности, чуть было не прослезился!..

И вот представьте себе нашу маленькую комнатку в доме № 1 на площади Дзержинского. Комната угловая, на первом этаже. Одно окно выходит на трамвайный путь и Главпочтамт, другое — на сторону, противоположную площади, или городскому пустырю. Вещи в комнате — самые необходимые: двуспальный матрац на козлах — это ложе моих родителей; просто матрац на козлах — это моя кровать. Разбитое пианино, не поддающееся настройке, небольшой квадратный стол, за которым обедают, пишут, читают и раскладывают пасьянс. Именно на этом столе стоит знаменитая коптилка, при тусклом свете которой и шло совещание трех знамени-

тых режиссеров, и, наконец, в самом углу комнаты находилась небольшая сложенная из кирпичей печка, а рядом с ней на полу в осеннее и зимнее время лежали аккуратно распиленные и сложенные дрова. Труба от печки, нарушая все противопожарные правила, выходила прямо в окно. Печка часто портилась, и тогда дым наполнял всю комнату, разъедал глаза и щипал горло. В этих случаях мы раскрывали окна настежь и спали, как на Северном полюсе, одетые во все самое теплое — спали в фуфайках, свитерах, накрывшись шубами и одеялами! За стеной жили хозяева квартиры Бочкаревы — мать и дочь-школьница. Совсем недавно в Москве в мою дверь кто-то тихо постучался. Я открыл, не спросив «кто там?» Передо мной на лестничной площадке стояла интересная женщина лет пятидесяти, голубоглазая, светловолосая, с наивным, почти детским выражением лица.

— Ну, Женька, узнавай! — сказала она, весело глядя на меня.

— Зина! Зиночка Бочкарева! — мгновенно ответил я. — Заходи! Как хорошо, что ты застала меня дома.

Мы бросились друг к другу и по-дружески обнялись. Вошли в кабинет и долго молчали.

— Ты совсем не изменилась, — нарушая тишину, сказал я Зине.

И я не кривил душой. Я не видел Зину 40 лет. Во время войны она была девчонкой, и эта детская сущность не исчезла и светилась в ее голубых глазах. Сейчас она работает врачом в Ялте, и хочется верить, что мы еще встретимся, ибо ждать еще 40 лет нам уже не дано Провидением!

Но вернемся в Омск военной поры. Поскольку в диалоге принимают участие три крупнейших советских режиссера, я позволю себе отойти от повествовательной формы и пересказать совещание «могучей тройки», пользуясь формой драмы, наиболее близкой для театра. Итак:

МОГУЧАЯ ТРОЙКА,
или
ПРИ СВЕТЕ КОПТИЛКИ

Маленькая комедия в 1 действии

Действующие лица:

СИМОНОВ Рубен Николаевич — художественный руководитель Театра имени Вахтангова. 42 года. Молод, изящен, строен, подвижен, невысокого роста. Смуглый. Легкая седина. Народный артист РСФСР. Поэтичен и музыкален до умопомрачения!

ОХЛОПКОВ Николай Павлович — 40 лет. Высокий русский богатырь с озорными глазами и чуть хриплым голосом. Фантазер и выдумщик. Стихийно-талантлив и ни на кого не похож. В атаке — неистов. В защите — хитроумен.

ДИКИЙ Алексей Денисович. Фамилия идеально выражает сущность. Не признает авторитетов. Станиславский и Вахтангов для него не указ. Темперамент напоминает извержение вулкана. Приступы темперамента начинаются с легкого, едва заметного подергивания верхней губы.

В эти годы, как это ни странно, и Дикий, и Охлопков были только заслуженными артистами РСФСР.

Место действия — маленькая комната, только что мною описанная. Это может быть не обязательно комната Симоновых, точно в таких же комнатах жили и Охлопков, и Дикие.

Время действия — поздний вечер.

С целью собрать внимание на трех основных персонажах автор считает себя вправе несколько отойти от жизненной достоверности и исключить из комедии ближайших родственников прославленных режиссеров, в том числе и самого себя. Тем более что во время бесед родственники вели себя молча и находились словно бы в стороне, наблюдая, как зрители, за развитием событий. Диалог я не сочиняю, а цитирую с почти стенографической точностью.

Симонов. Дорогой Николай Павлович! Милый Алеша! Я никогда бы вас не потревожил в столь поздний час, если бы не дело чрезвычайной важности. Нам необходимо сегодня обсудить, каким образом мы, пользуясь новейшими открытиями современной науки и техники, можем выносить из обкомовской столовой обеды для членов наших семей.

Дикий. Скажи свои предложения.

Симонов. Мне представляется наиболее целесообразным пойти официальным путем. Давайте попросим первого секретаря обкома товарища Кудинова принять нас и в порядке исключения выдать пропуска не только главам семей, но и Елене Ивановне Охлопковой, Александре Александровне Дикой и Елене Михайловне Симоновой. О Жене можно и не говорить. Я и Леля с ним поделимся.

У Дикого начинает еле заметно вибрировать верхняя губа — верный признак наступающего бешенства.

Дикий (пытаясь сдержать себя). Не согласен! Категорически не согласен! У секретаря обкома и без нас по горло хлопот. Ты что, Рубен, не понимаешь? Нужно восстанавливать эвакуированные заводы, проводить мобилизацию в армию, думать о новом урожае. Кудинов возглавляет Омскую область. Ему Сталин по телефону звонит, а мы пойдем к нему выключивать три лишних обеда для своих жен! Нет! Нет и нет!

При последних словах Дикий начинает рубить воздух, как шашкой во время кавалерийской атаки. Голос Дикого звучит грозно, и лицо его становится ярко-красным.

Симонов (обиженно). Ты, Алексей, во-первых, не ори. Я пригласил вас посоветоваться. А нотации читай дома Шуре. И вообще, имей в виду, что на меня твой ор не действует. Я тебя не боюсь!

Дикий. Я старше тебя на 10 лет! Ты под стол пешком ходил, а я уже с вашим Вахтанговым слушал беседы Сулержицкого! Иногда тебе полезно выслушать и мои соображения. Ты привык, что в театре тебя все слушаются, а я не из трусливого десятка. Я всегда говорю, что думаю, никогда не кривил душой, и переделать меня невозможно! **(И вдруг неожиданно).** У тебя водка есть?

Симонов (подумав). Одна чекушка.

Дикий. Давай чекушку! Разольем на троих — вам с Охлопковым получится по 83 грамма на брата, а мне 84. Вы как, Николай Павлович, не откажетесь?

Охлопков (тихо и проникновенно). Вопрос настолько серьезный, что я предлагаю его решать на трезвую голову и по окончании нашего «Совета в Филях» выпить у Рубена Николаевича, а потом подняться ко мне и залакировать точно такой же чекушкой.

Дикий. Согласен! А потом перейдем ко мне. У меня чистый спирт в графине на кухне стоит. Шура не догадывается, думает — вода! Она кипяченую воду не пьет — ей чай подавай!

Симонов. Ты что, спирт разбавляешь?

Дикий. Никогда в жизни. Разве можно такой товар переводить! Это же грех! Святотатство! Я пью спирт неразбавленным!..

Охлопков. Откуда он у вас?

Дикий. Тайна фирмы! Вам скажешь, и вы завтра же пойдете по моим стопам и рассекретите явочную квартиру.

Охлопков. У вас не квартира, у вас — знакомство с касиршей в аптеке рядом с гостиницей. Вы там не случайно чеховскую «Ведьму» играли!

Дикий. От Охлопкова — не убежишь. Это же какой-то ужас! Никуда скрыться нельзя! А подглядывать, многоуважаемый новатор, нехорошо! У нас, в Первой студии МХТ, донос и подглядывание карались как самое тяжкое преступление!

Охлопков. Очень мне нужно за вами подглядывать! Я просто случайно видел, как вас повезли к аптеке прямо из театра в гриме чеховского дядька. Вы, ей-богу, хоть и ветеран, а говорите полную несуразицу!

Дикий. Что вы сказали? Вот те раз! Несуразицу? Да я вам за эти слова пожизненно руки не подам.

Симонов (громче громкого). Прекратите! Вы что, обалдели?!

Охлопков. Неправда! Я не шучу!

Симонов. Алеша! Перестань! Ты не у себя дома. За стеной — соседи. Как тебе не стыдно?

Дикий. Все! Молчу! Говори один. Я сажусь в угол, как провинившийся школьник, и молчу! Финита! Больше ты от меня ни одного слова не услышишь!

Охлопков. У вас сейчас лицо, Алексей Денисович, похоже на набор цветных карандашей. Оно сияет всеми цветами радуги!

Дикий (вдруг рассмеявшись). Это ты хорошо сказал. Молодец, старик! Вижу, ты — мужик наблюдательный.

Симонов. Ты, Алексей, совершенно неуправляемый человек. Никому неведомо, отчего ты вдруг заводишься и начинаешь скандалить и по какой причине вдруг остываешь и приходишь в себя. Скажи честно, у тебя бывает хоть один день, чтобы ты где-нибудь бузы не устраивал?

Дикий. Не бывает. Прямо скажу. Нет, вру. В позапрошлый понедельник я только к вечеру разошелся, а днем — ничего. Даже странно как-то! Ведь день прожил спокойно, со многими артистами беседовал и, помнится, ни разу голоса не повысил!

Охлопков. А как же ваша жена все это выдерживает?

Дикий. Очень просто. Она сидит себе, совершенно на меня не реагирует и думает о своем как ни в чем не бывало!

Охлопков. Да, Александра Александровна — героиня!

Дикий. Вы только сами-то из себя ангела не стройте! Небось, Елене Ивановне тоже достается! Вы ведь — не сахар!

Симонов. Ну ладно, мальчики! Не начинайте все сначала. Я предлагаю вам кратко сформулировать свои режиссерские планы и рассказать, не отвлекаясь в сторону, каким образом вы собираетесь поставить сцену выноса обедов из обкомовской столовой. Пользуясь правом главного режиссера и художественного руководителя, заявляю совершенно официально: чей план мне больше понравится, тот и будет допущен к постановке и увидит свет ramпы! От своего замысла я не отказываюсь: я убежден, что наиболее правильный путь — это официальный, то есть утвердить на худсовете режиссерскую делегацию в составе Симонова, Дикого и Охлопкова и, написав на театральном бланке суть нашей просьбы, обратиться непосредственно к секретарю Омского обкома партии товарищу Кудинову. Он человек умный и любит театр, и именно он поймет нас. Официальный путь — наиболее честный и достойный, и ничего предосудительного в этой просьбе я не вижу. Ну а если нам и откажут, можно выписать из Москвы занавески и продать их на барахолке. На вырученные деньги мы сможем кое-как дотянуть до весны. Все! Я высказался. Теперь, Алеша, ты не спорь, а то мы опять заползем в дебри, а расскажи нам свой замысел. Я постараюсь быть абсолютно объективным, и если мне твой план понравится, клянусь тебе, ты же меня знаешь, я проголосую за твое предложение.

Дикий. Я против дипломатии в данном вопросе! Я за полную откровенность и прямолинейность действий. Мне представляется самым интересным просто заявиться в обкомовскую столовую безо всяких авосек и сумок с большой кастрюлей в руках. У меня такая имеется. Ей, правда, сто лет — она

некогда, еще во времена нэпа, имела темно-зеленый оттенок, но теперь выцвела, одна ручка отвалилась, и с левой стороны у нее образовалась большая вмятина вследствие моего с ней неосторожного обращения. Кажется, я запустил этой кастрюлей в одного очень известного артиста. Кастрюля заслуженная, знаменитая и, главное, вместительная. В ней не то что обед, в ней живого барана пронести можно! Я буду входить с кастрюлей, никого не стесняясь, ставить ее прямо на стол — пусть все смотрят! Буду откровенно открывать крышку и демонстративно ждать официантку Нюру. Когда она, наконец, соблаговолит ко мне подойти, я попрошу ее свалить в мою кастрюлю безо всякого разбора и очередности все подряд: суп, жаркое, компот из сухофруктов, хлеб, простоквашу, соленый огурец, чай, соль и сгущенное молоко! Ничего — дома все разберем и рассортируем. Уверен, что в одной лишней порции Нюра мне не откажет. Я еще продолжаю неотразимо действовать на женщин, и деревенская баба, красавица Нюра, не сможет устоять перед Алексеем Диким! Поскорее бы сыграть Маттиаса Клаузена в «Перед заходом Солнца», и тогда я не только свою Шуру, я и ваших Елен прокормлю и дофина в придачу! *(Дофином Алексей Денисович всегда называл меня и даже окликал меня на улице: «Эй, дофин, иди сюда, дело есть».)*

Охлопков (растегивая воротник и встав с места, как на ответственном совещании). Извините, я сразу начать не могу. Нужно собраться с мыслями... *(Большая пауза.)* В режиссерском замысле уважаемого коллеги немало свежих мыслей и неподдельной оригинальности. Уже не в первый раз мастер поражает меня своей фантазией и видением будущего спектакля. Все это обещает быть очень интересным, но может иметь нежелательные для всего Вахтанговского театра последствия. Отдавая должное смелости постановщика, я, тем не менее, не могу поставить свою подпись под подобного рода произведением, тем более что кастрюли времен нэпа у меня не было и, как вы понимаете, уже не будет! Однако я совершил бы непоправимую ошибку, если бы, раскритиковав замысел своего недоброжелателя, сам бы ничего не предложил и отделался бы лишь холодным осуждением. Я не скрою, много думал над своей режиссерской экспликацией и выношу ее на ваш высокий суд не без чувства робости и даже неко-

торой неуверенности в себе и в своих силах. Итак, чтобы не быть голословным, я буду иллюстрировать свою речь наглядным пособием. Вот оно! *(Охлопков неожиданно нагибается и ловким движением фокусника быстро достает откуда-то из-под стола свой знаменитый охлопковский портфель.)* Как видите, это мой пузатый портфель. Именно в нем я носил с собой на репетиции режиссерские экземпляры своих будущих постановок. И только несколько дней назад я освободил чрево своего любимого портфеля от собственной инсценировки «Тараса Бульбы». Теперь эта инсценировка лежит у меня на подоконнике и, уступив место комедии Ростана «Сирано де Бержерак», покорно ждет своего часа! Портфель пуст! Но не для бездействия я его освободил! Нет, не для бездействия! Теперь, уважаемые коллеги, прошу вас на минуточку заглянуть сюда! *(Охлопков, широко распахнув портфель, ставит его на середину стола, и вдруг, выхватив из кармана небольшой электрический фонарик, освещает внутренность своего портфеля.)* Вы не верите глазам своим, многоуважаемый Рубен Николаевич и Алексей Денисович? Напрасно! Поверьте, вас не преследует галлюцинация. Внутренность портфеля оклеена разноцветными клеенками мною лично и отныне предназначается для ношения обедов! Обратите внимание — первое отделение портфеля, оклеенное желтой клеенкой, я приготовил для супа, второе, центральное отделение, выдержанное в синих тонах, — удобно для вторых блюд, то есть для котлет с вермишелью, а третье отделение — белое — можно использовать для чая, кофе и какао! Ну, что скажете?

Симонов. А сливать-то как? На глазах у всех, что ли?

Охлопков. По секрету! Непременно по секрету! Портфель ставится на колени, накрывается скатертью и содержится в открытом состоянии. Официантка Мотя... Это у Дикого — Нюра, а у меня — Мотя. Так вот, официантка Мотя, по предварительной договоренности, с милой улыбкой приносит вам лишнюю порцию супа, вы, словно Кио, тихо отдергиваете скатерть и ловким движением опрокидываете суп прямо в первое желтое отделение. Коленям становится тепло, вы продолжаете говорить о чем-нибудь, к делу не относящемся, а тем временем Мотя уже приносит второе. И вы уже натренированным движением кисти опрокидываете жаркое во второе, синее, отделение и так далее.

Симонов. Я вам достану. За портфелем дело не станет.

Дикий (сразу). Сдаюсь! Bravo! Послушай, Охлопков, достань и мне портфель! Будь другом. Клянусь, я в течение полугода обещаю не выступать против тебя на производственных совещаниях.

Охлопков. Обманете.

Дикий. Вот тебе крест — не обману...

И Алексей Денисович перекрестился.

Самое интересное, что портфели были изготовлены, и Охлопков подарил их и Симонову, и Дикому. В течение приблизительно месяца я ходил по отцовскому пропуску с Николаем Павловичем и Алексеем Денисовичем и по методу Охлопкова приносил своим родителям два лишних обеда. Сам Рубен Николаевич отказался участвовать в постановке и рекомендовал меня, что ему казалось более приличным.

Но на этом новелла еще не закончилась. Самое любопытное, что однажды поздней ночью к нам на квартиру позвонил секретарь Омского обкома товарищ Кудинов и, пригласив к телефону Рубена Симонова, довольно строго сказал: «Рубен Николаевич! Кончайте дурака валять! Хватит мучиться с вашими портфелями. Пусть ваш сын зайдет в обком, я лично выпишу ему три талона на право выноса обедов для семей трех режиссеров-постановщиков».

Кудинов был талантливым, самобытным человеком. Коренастый, седой, с молодым обветренным лицом, в темно-синем поношенном, но всегда тщательно отутюженном костюме, изредка он появлялся на премьерах и, стараясь быть незамеченным, скромно садился в седьмом ряду. Как секретарь обкома он самоотверженно работал в тылу во время войны, руководил восстановлением эвакуированных заводов. Благодаря его усилиям Омская область вышла в передовые по сдаче хлеба государству. Он организовывал госпитали и много-много сделал людям доброго.

В первые послевоенные годы в Омскую область приехал Л.М. Каганович «наводить порядок». Кудинов резко сказал всемогущему соратнику Сталина, что планы, предложенные Кагановичем, нереальны и осуществить их невозможно. Он был тут же снят с работы и жестоко наказан.

Нелегко быть главным режиссером театра, где очередными режиссерами работают Николай Охлопков и Алексей Дикий. Мой отец — Рубен Симонов — прекрасно отдавал себе отчет в сложившейся ситуации и, понимая всю сложность и ответственность создавшегося положения, избрал единственно правильный путь. Он молча присутствовал на бурных и страстных собраниях труппы, где разгорались интереснейшие дискуссии между Диким и Охлопковым. Во время войны вся жизнь артистов была сосредоточена в театре. Независимо от того, занят артист в репетиции или нет, он все равно шел в театр, где проводил почти целый день. Закулисные сплетни и традиционные интриги отступили на второй план. Слушая сводки Совинформбюро, человек чувствовал свою сопричастность с историей и не разрешал себе рассказывать глупые анекдоты или спорить по пустяковому вопросу. Дискуссии, проходившие в театре, с поразительной силой раскрывали индивидуальности режиссеров Театра имени Вахтангова. Каждый из них выступал во всеоружии своих знаний и опыта. Многие речи были просто блистательны, и остается только пожалеть, что никто не стенографировал и даже не записывал выступлений и артистов, и режиссеров и что эти речи теперь уже не могут быть восстановлены! На собраниях горячо обсуждался, по существу, один-единственный вопрос — каким должно быть советское театральное искусство в дни Великой Отечественной войны!

Я работал в те годы концертмейстером театра; по военно-шефской работе ежедневно у нас бывало по несколько выступлений в госпиталях. В холодных автобусах, прижавшись друг к другу, ездили на концерты все без исключения мастера театра. В автобусах не затихали споры, и на моих глазах театр резко разделился на сторонников Дикого и поклонников Охлопкова. Этого разделения не мог не видеть и Рубен Николаевич, и, продолжая быть немногословным, он не разрешал себе занять чью-либо сторону, продолжал дружить с Диким и по-товарищески обращался с Охлопковым.

Имя Дикого было окружено легендой. Алексей Денисович мог небрежно произносить священные для нас имена Сулержицкого и Вахтангова. Он сам был артистом Первой студии МХТ, работал непосредственно с Вахтанговым и как с

артистом, и как с режиссером, много видел на своем веку талантливых деятелей театра, сам ставил «Блоху» Лескова в инсценировке Замятина и в оформлении Кустодиева.

Охлопков просто в силу своего возраста не мог похвастаться таким послужным списком, хотя и его биография была весьма своеобразна, и связь Николая Павловича с Мейерхольдом никого не смогла оставить равнодушным. Охлопков, по свидетельству очевидцев, явно подражал Мейерхольду. Дикий никому не подражал. Охлопков первое время пытался наладить взаимоотношения с Алексеем Денисовичем, Дикий, наоборот, умышленно и демонстративно шел на разрыв и высмеивал спектакли Охлопкова, не стесняясь в выражениях. Охлопков иногда тихо заходил в зрительный зал посмотреть, как репетирует Дикий, а Алексей Денисович не только не смотрел ни одной репетиции Охлопкова, но даже позволил себе в самом начале пятого акта на премьере «Сирано», кряхтя, выйти из первых рядов партера, сославшись на нездоровье!

— Алексея либо нужно принимать таким, каков он есть, либо не подпускать к себе на пушечный выстрел, — говорил мой отец Охлопкову.

— Вот вы и принимайте его таким, каков он есть, — ответил Охлопков, — а я как-нибудь все-таки подпущу его на пушечный выстрел!

По вечерам, раскладывая пасьянс при бледном свете копилки, мой отец делился со мной своими стратегическими соображениями. Я при этом тихо играл на пианино выученные мною наизусть «Времена года» Чайковского, и вечерние беседы наши проходили, как в театре, под еле слышный аккомпанемент безнадежно расстроенного инструмента. Мама обычно молчала, лежала на кровати и, прищурив глаза, смотрела на потухшую лампу под абажуром. Она любила молчать, накрывшись стареньким пледом, с которым не расставалась с детских лет. Девичья фамилия моей матери была Поливанова, и этот плед, кстати сохранившийся по сей день, мы так и называли «поливановский».

— Ставить спектакли, писать пьесы, сочинять симфонии и рисовать картины гораздо проще, чем руководить Вахтанговским театром! — часто говорил мой отец и развивал свою мысль, приводя множество примеров, казалось бы, неразре-

шимых театральных ситуаций. — Вот, например, Охлопков и Дикий. Шутка сказать, два титана! Правильно ли, что они оба в Вахтанговском театре? — спрашивал отец сам себя и тут же отвечал самому себе, словно размышляя вслух. — Конечно, правильно! Вот окончится война. Гитлеровская Германия будет повержена. Мы вернемся в Москву, и нам предстоит едва ли не самый сложный экзамен с той поры, как мы остались без Вахтангова. Мы должны будем отчитаться перед театральной Москвой! Здание наше на Арбате разрушено. Наверное, его будут долго восстанавливать. И вот в каком-нибудь другом помещении мы снова откроем занавес. Ни «Принцессу Турандот», ни «Много шума из ничего» уже не будут принимать во внимание. Это все чудеса нашего прошлого. С нас, естественно, потребуют новый репертуар.

— Что же вы делали во время войны? — вот вопрос, который зададут нам москвичи. И мы должны будем ответить по-вахтанговски! Я сейчас рассуждаю не только как главный режиссер, но и как главный актер театра! Мне нужно сыграть центральные роли в постановках Дикого и Охлопкова! Как хорошему артисту, мне просто жизненно необходимы высокоталантливые режиссеры, и лучшие из них — теперь у нас в театре! Только недалёковидные дураки и интриганы пугают меня Диким и Охлопковым, говоря, что тот и другой готовят против меня заговор. Меня скovyрнуть трудно, потому что работаю в театре со дня основания и понимаю природу чтения Евгения Багратионовича лучше, чем люди, проработавшие в нашем театре незначительное количество времени. Однако не так-то просто выйти победителем, а соревнование уже началось, и это отрицать смешно! Мне придется доказывать свое право возглавлять коллектив вахтанговцев даже при наличии таких крупнейших мастеров, как Алексей Денисович и Николай Павлович. Я обязан не только сыграть две роли. Мой долг — осуществить самому постановку патристического спектакля и занять Дикого в качестве артиста! Я с детства люблю спорт, до сих пор хорошо играю в теннис. Мне приходилось еще до революции судить футбольные матчи команд первой лиги, и для меня самый дух состязания совершенно необходим. Мне непременно нужно кого-то побеждать и у кого-то выигрывать, ничьих я не признаю. Так вот, ска-

жу по секрету в узком семейном кругу: я, Дикий и Охлопков при всей нашей разности необходимы друг другу. Мы, как три коня, впряглись в упряжку Вахтанговского театра, и я, слава богу, — коренной! После войны Комитет по делам искусств не позволит, чтобы в одном театре была сосредоточена такая могучая режиссура, помяните мои слова: и Охлопкова, и Дикого просто обяжут возглавить ведущие московские театры, и дело с концом!

Но пока мы все бежим вместе в одной упряжке, и нам надо строить и репетировать новый репертуар, чтобы ошеломить Москву и доказать всей стране, что во время войны мы трудились в тылу не покладая рук. Трудились, как на военном заводе, не жалея сил и не считаясь со временем!

Теперь, забегая далеко вперед, мне хочется вспомнить о том небывалом успехе, который ежевечерне сопутствовал новым спектаклям вахтанговцев, сыгранными ими как вдохновенный творческий отчет Москве и москвичам! Театр рапортовал столице с гражданской гордостью и патриотическим воодушевлением!

Во время декады своих «Олимпийских премьер», сыгранных на сцене ТЮЗа в переулке Садовских, были показаны следующие работы: «Сирано де Бержерак» Э. Ростана в постановке Н. Охлопкова, с Рубеном Симоновым в заглавной роли; «Олеко Дундич» А. Ржешевского и М. Каца, где озорно и весело Р. Симонов играл легендарного героя Гражданской войны Дундича; и, наконец, «Фронт» А. Корнейчука, где роль Ивана Горлова поразительно сыграл Алексей Дикий.

Вскоре за декадой-отчетом Рубен Николаевич поставил праздничный спектакль, буквально ошеломивший москвичей, — оперетту Эрве «Мадемуазель Нитуш».

Вот уж воистину театр возродил девиз Вахтангова: «Играть все — от трагедии до водевиля!» Вахтанговцы своими новыми спектаклями доказали свою верность учению создателя театра!

ТАЙНЫЙ СГОВОР

Однажды утром я, как всегда, собрался идти в общеобразовательную, а затем в музыкальную школу. Собрал учебники, тетрадки, ноты, уложил их в старый потертый московский портфель. Затем достал серый холщовый мешочек, сшитый моей матерью, в котором я носил в школу нехитрый завтрак: два ломтика черного хлеба, между которыми лежал тонкий кусок высохшего сыра. Иногда — это было счастьем — в мешочке оказывалось и маленькое зеленое яблоко.

Проснувшись, я разбудил мать и, тихо, на цыпочках пройдя на кухню, съел ложку холодной пшенной каши, со вчерашнего вечера лежавшей в кастрюле, и выпил жидкий чай без сахара. Когда я вернулся в комнату, Елена Михайловна сидела у окна на табуретке.

— Послушай, Женя, — сразу сказал она, — сегодня Николай Павлович первый раз выходит на сцену и я разрешаю тебе не ходить в школу. И вообще на некоторое время ты можешь «заболеть». Конечно, это с моей стороны не педагогично и мое поведение, с точки зрения директора школы, «ни в какие ворота не лезет». Однако я рассуждаю так: ты человек музыкальный, но ты ленив и не усидчив, и я боюсь, что первоклассного пианиста или дирижера из тебя не получится. Твои композиторские опыты тоже еще весьма наивны.

— Зачем же ты заставляешь меня по четыре часа в день играть на рояле? Зачем требуешь, чтобы я изучал учебник гармонии и писал музыкальные диктанты?

— А затем, что какую бы специальность ты ни освоил в дальнейшем, тебе никогда не помешает умение читать с листа и играть произведения Бетховена и Моцарта. Нормальные люди читают книги, а ты сможешь с такою же легкостью читать клавиры опер. Разве это не чудо? Теперь мне представляется, что тебе надо посещать все репетиции Охлопкова, ибо такого другого случая уже не будет! Пропущенные уроки ты

наверстаешь, а вот репетиции Охлопкова прозеваешь раз и навсегда. А кто знает, может быть, со временем ты заинтересуешься режиссурой и эти репетиции смогут сыграть в этом деле решающую роль.

Так начались «мои университеты». Я быстро влюбился в Охлопкова. Я приходил заранее в полутемный зрительный зал и садился всегда на одно и то же место в углу последнего ряда партера. На репетициях застольных и в приблизительной выгородке в фойе, когда режиссер начинал выстраивать мизансцены, я не присутствовал.

Что же осталось в моей памяти от охлопковских репетиций «Сирано де Бержерака»? — Весь спектакль от начала до конца! Я видел, как он рождался и как от репетиции к репетиции Охлопков совершенствовал каждую сцену. Я помню и не вошедшие в окончательную редакцию варианты, то есть то, что мы в литературе называем черновиками. Я помню и вдохновенные проказы Охлопкова, когда вдруг неожиданно, сорвавшись с места, он стремительно вылетал на сцену и, выхватив неизвестно откуда кусок цветной материи, показывал молодому артисту Толе Колеватову, игравшему слугу де Гиша, как нужно чистить сапоги графу.

Я помню, на сцене стояла только условная выгородка и горел еще неустановленный дежурный свет, а Николай Павлович с широко распахнутым воротом, как вихрь, носился из зрительного зала на сцену и обратно. Энергия, затрачиваемая им на репетиции, была равна энергии всех артистов, занятых в спектакле, и это — естественно, ибо каждому исполнителю Охлопков передавал огонь своего сердца, и артист преображался и начинал репетировать в полную мощность!

А тем временем Рубен Николаевич, раскладывая дома свой излюбленный пасьянс, хитро улыбался своей таинственной полуулыбкой, и только слегка поднятые кверху уголки рта выдавали присутствие тайной мысли. Эта мысль, по-видимому, была занимательной и доставляла ему определенную радость. В такие минуты я никогда не приставал к отцу с бестактными и бесцеремонными вопросами. Я, честно говоря, умирал от любопытства и прекрасно знал, что, когда он окончательно и всесторонне все продумает и примет решение, он не сможет более играть со мной в молчанку и непременно поделится своими соображениями.

— Когда про человека говорят, что он хитрый, он уже не хитрый, — любил повторять мой отец, перефразируя высказывание знаменитого русского полководца Суворова.

Пасьянсы Рубен Николаевич раскладывал не только для удовольствия — раскладывая пасьянсы, он, конечно, думал о вахтанговском театре, о распределении ролей, о своей собственной работе, строил планы на будущее, а приходя утром в театр, вольно импровизировал на заданную и найденную тему! Будучи человеком исключительной легкости, он ставил артистическую импровизацию и режиссерскую непринужденность во главу угла, но при этом часто растолковывал мне, что импровизировать на сцене нужно, как за фортепиано, то есть иметь в голове ясную тему, и сама тема должна быть талантливой!

Готовясь к встрече с Охлопковым, Рубен Николаевич продумывал самый метод встречи с ним. И не уставал повторять: каждый спектакль должно репетировать по-новому, нужно находить репетиционные приемы, необходимые только данному произведению, старые штампы при работе над «Сирано» — смертоносны!

Судя по таинственной полуулыбке, план в голове Симонова созревал не по дням, а по часам. И вот однажды вечером, когда я уже изнемогал от любопытства, вдруг у нас кончился керосин. Последний источник света — маленький, как семечко, фитилек коптилки — стал моргать, словно прося о помощи, затем затрепетал, напоминая сердце умирающего человека, и, на мгновение вспыхнув, — погас...

Я постучал к соседям — Бочкаревым. Их не оказалось дома. Бежать в театр за керосином или огарком стеариновой свечи не хотелось, и моя мать тихо сказала:

— Армяне! Посидим в темноте. Между прочим, с появлением электричества, — продолжала она, — люди начисто лишили себя этого удовольствия — одинокого и молчаливого сидения в темноте. Помнится, в детстве я жила в имении своих родителей под Костромой, называлось оно «Старое село». Там недостатка в свечах не было. Но мы всей семьей иногда умышленно тушили свечи и долгие вечера проводили в темноте, рассказывали всевозможные страшные истории, выдумывали небылицы, вспоминали сказки.

— Да, мой мальчик, — вмешался в беседу отец, сразу настроившись на лирический лад, предложенный матерью. — У тебя был замечательный дед Михаил Константинович Поливанов — крупный ученый!

— Крупный? — вмешалась в разговор Елена Михайловна. — Это не то слово — крупнейший! У меня в Москве в секретере хранится газета «Известия» от 11 мая 1927 года. Я почему-то ее никому не показывала. В этой газете есть сообщение о смерти моего отца. Не странно ли, но я выучила наизусть наименования всех учреждений, извещавших москвичей о тяжелой утрате. Вот некоторые из них: Центральный электротехнический совет, Правление Днепростроя, Президиум Госплана Союза ССР, Теплотехнический институт, Политехническое общество, Общество русских электротехников, Президиум Всесоюзной ассоциации инженеров... Да это еще не все... А ты — «крупный»! Ничего себе, высказался.

Отец улыбнулся и промолчал.

После революции советская власть предложила Михаилу Константиновичу стать директором «Московского трамвая». Во времена электрификации страны это было почетнейшее предложение, вероятно, согласованное с Лениным. Поливанов согласился занять пост, а имение «Старое село» и квартиру из 12 комнат в Шереметьевском переулке (ныне ул. Грановского), в доме, где теперь живут маршалы Советского Союза, добровольно передал государству, а сам с большой семьей переехал в скромную квартиру в Староконюшенном переулке.

— Удивительный он был человек, — продолжал отец. — Я на земле двух людей побаивался — Евгения Багратионовича Вахтангова и Михаила Константиновича Поливанова. Они, бывало, как посмотрят, как бровью поведут — ей-богу, у меня душа в пятки уходила и ноги становились оловянными. Михаил Константинович относился ко мне, мягко говоря, снисходительно. Он вообще недолюбливал артистов и считал, что для мужчины это не специальность. Ну что ж, не будем осуждать крупного ученого — случается, что и профессора заблуждаются. Я редко говорю с тобой о твоём деде со стороны матери, потому что до сих пор во мне живет не то что обида, а досада, что ли. Он ни разу не видел меня на сцене и считал,

что его дочь вышла замуж за человека полупочтенного и несерьезного. Жаль!

— М-да, — снова, нарушая молчание, заговорил Рубен Николаевич, — а вот мой отец, твой дед по армянской линии, Николай Давидович Симонов, родился в Кахетии в городе Телави. Предки его занимались виноградарством. Они были крестьянами и славились своей музыкальностью, умением петь армянские и грузинские песни под собственный аккомпанемент на старинном народном инструменте тари. Тринадцатилетним мальчиком дед твой сбежал из дома и, примкнув к торговому каравану, дошел до Владикавказа. Там он вырос, возмужал и, как это ни странно, подружился с отцом Вахтангова, табачным фабрикантом Баграмом Сергеевичем. У меня даже есть старая фотография — они сидят на бульваре, по-моему, даже чуть навеселе. Мир тесен...

И, чередуясь с неторопливыми воспоминаниями, снова наступала тишина. Я подумал, что до войны я почти не знал своего отца и мы виделись с ним крайне редко. Утром я уходил в школу, он — на репетицию. Обедали мы обычно в разное время. Когда отец обедал — я гулял. Рубен Николаевич до войны чуть ли не каждый вечер играл спектакли. Это были все большие и сложные роли: Бенедикт в «Много шума из ничего», Костя-капитан в «Аристократах», Панталоне в «Принцессе Турандот», Герцог де Шелье в «Человеческой комедии», Хлестаков в «Ревизоре», Дон Кихот в «Дон Кихоте», Миллер в «Коварстве и любви» и другие. Когда отец возвращался домой после вечернего спектакля, я уже спал.

Многие рассказы о своих дедушках и бабушках я впервые услышал в Омске, и именно в Омске началась моя дружба с отцом! Мы словно заново узнали друг друга и удивились неожиданному знакомству!

В тот далекий вечер, опустившийся на занесенный снегами город Омск, я со своими родителями тихо беседовал в темноте. В такие минуты и меня, и моих родителей посещала какая-то особая душевная сосредоточенность. Слух у всех троих работал с редким совершенством, и мы могли улавливать едва слышный скрип половицы, отдаленный шум поезда или еле заметное колыхание тюлевой занавески. Все располагало к открытому негромкому разговору. В Москве да и в домах от-

дыха мы редко оказываемся в подобных обстоятельствах, когда желание поделиться с собеседником самым сокровенным становится первейшей жизненной необходимостью.

В городской суете, при резком свете электрических ламп под неумолкаемый визг магнитофона и при непрерывных телефонных звонках мы не можем добраться до этих милых сердцу минут и лишаем себя счастливой возможности не только исповедоваться перед близкими людьми, но и сами себе боимся признаться в чем-то чрезвычайно для нас важным и существенном!

В тот вечер у всех у нас было желание как можно дольше посидеть в темноте, и кажется, что если бы по воле электростанции над нашими головами вдруг зажглась бы люстра, то мы бы даже не обрадовались, и все очарование вечера исчезло бы, и пронзительный электрический свет спугнул бы темноту, как оружейный выстрел спугивает с деревьев задремавших птиц.

В тот вечер мои родители говорили о серьезных вещах — о бессмертном могуществе России, о неминуемости победы и о том, что послевоенный мир будет долгим и прочным и что все народы объединятся в едином хоре, несмотря на разность социальных систем и вероисповеданий, что жизнь сама по себе — чудо, что любовь и равенство людей заложены в двух величайших учениях. И моя мать пыталась провести параллель и найти общее между христианством и коммунизмом. Отец спорил и называл ее идеалисткой, а я, открыв рот, слушал и был поражен мыслью своей матери о том, что начало сороковых годов войдет в историю человечества, как битва простых и обыкновенных людей против сволочей, возмнивших себя сверхчеловеками! Отец опять спорил, доказывал, что форма не точна и требует прояснения.

И дома, и на улицах, и на работе люди чувствовали свою связь со своей страной и были едины и неделимы. Именно во время Великой Отечественной войны десятки миллионов советских граждан почувствовали свое человеческое единение, и кто знает, может быть, выше и одухотвореннее этого чувства нет ничего на земле! И, наверное, во имя его и была сотворена революция. Человек и семья, человек и коллектив, человек и город, человек и страна, человек и земной шар, человек и ми-

роздание — вот связь, к которой нам всем, наверное, надо было стремиться. Во время войны это сокровенное ощущение сопричастности к великой поступи жизни и истории нам давалось естественно, безо всякого усилия с нашей стороны!

В тяжелые военные годы бытовое мещанство исчезло, жажда наживы перестала существовать и мысль человеческая парила высоко, и все низменное, недостойное нашей природы было, как пыль во время грозы, прибито к земле.

Вечер постепенно преображался в ночь. Силуэты деревьев на бледном небе растворились в темноте, и светлый квадрат окна слился со стеной и прекратил свое самостоятельное существование.

— Пора спать! — повелительно сказала мама. — Впрочем, если вы хотите, продолжайте свою беседу, ради бога! Мне совершенно не мешает, когда вы болтаете. Я сквозь сон слышу, как ваша беседа журчит, словно ручеек, и это действует на меня успокаивающе, будто колыбельная! Так что прошу вас — разговаривайте, сколько вам вздумается. Чем дальше, тем лу... — И мама заснула.

Мы с отцом тоже улеглись по своим кроватям. Темнота стояла абсолютная, как в подземелье. Потолка не было видно. Когда я лежал на спине и глядел вверх, мне казалось, что где-то высоко-высоко надо мной гигантским куполом раскинулось черное и непроницаемое холодное зимнее небо.

— Ты не спишь? — спросил отец.

— Нет.

— Чего так?

— Жду от тебя чего-нибудь интересного.

— Изволь.

— Я слушаю.

— Только не перебивай, — закончил отец свою прелюдию и начал тихо, боясь разбудить маму. — Видишь, мой мальчик, я все больше и больше думаю о природе стихотворного театра, и вот такая крамольная мысль не дает мне покоя. Драма в стихах ничего общего с обычной драмой, написанной прозой, не имеет. Стихи сильнее тяготеют к музыке, к оперно-симфоническому искусству, и применять по отношению к стихотворному диалогу известные нам приемы психологического театра — безумие!

Я очень высоко ценю МХАТ, но мхатовцам стих «противопоказан!» Шекспир, Пушкин, Блок — это не авторы Художественного театра. Сам Станиславский признавал свою неудачу в пушкинском спектакле и по секрету обратился к Вахтангову, прося его пройти с ним роль Сальери. Что такое музыкально-поэтическое искусство, я понял, поставив в Большом театре оперы «Абесалом и Этери» и «Черевички». И вот что хочу предложить Николаю Павловичу. Я прежде всего считаю необходимым выучить роль Сирано наизусть, как оперную партию, и уже со знанием текста явиться к режиссеру. Помогать мне учить роستانовские стихи на память будешь ты. Эта работа — близкая по своей сути к труду концертмейстера, в обязанности которого входит разучивать с певцом оперную партию. В Большом театре партии выучивают заранее, и певцу в голову не придет явиться на репетицию к режиссерам без точного знания арии, дуэта, трио, квартета или квинтета. Разбирать по тетрадке роль Сирано, сидя перед Охлопковым как первокурсник, было бы для меня величайшим наказанием. Я позже, уже после выхода на сцену, только бы и думал о правильных ударениях или о главных словах. Конечно, мой тезис несколько противоречит системе Станиславского, но роли в стихах артист должен готовить дома, самостоятельно, при этом предчувствуя и общение с партнерами, и сверхзадачу!

Когда мне говорят, что домашняя работа над стихотворным текстом лишает артиста сценической непосредственности, — это чушь! Никому никогда не мешало знание текста. Я, например, очень хорошо репетирую с листа во время первой читки по ролям, далее весь застольный период работаю плохо, и так продолжается до той минуты, пока текст не становится моим и его начинает рождать, по выражению Пушкина, «не память рабская, а сердце». Повторяю, мой мальчик, это касается главным образом стихотворных произведений, где много монологов, то бишь арий, и парных сцен, то бишь дуэтов! В роли Сирано самое главное — это найти и раскрыть поэтическую сущность незаурядной личности. Проложить пути к вдохновению легче в одиночестве при свете коптилки, чем на многолюдном сборище своих однокашников. Единственное, я боюсь, как бы Николай Павлович не решил, что я

кривляюсь и не доверяю ему! Наоборот. Как ему объяснить, что я ощущаю гигантскую ответственность именно перед его стихийным талантом и хочу выполнить все его мизансцены, проникнуть, не споря, в его трактовку образа и быть в его руках послушным и подвижным, как парус!

Скажу тебе доверительно — я сам для себя загадка. Как режиссер я явно тяготею к реалистической школе, и я думаю, что наиболее близкий мне мастер — это Владимир Иванович Немирович-Данченко. Да-да! Не удивляйся. Именно он. Я люблю тщательный разбор за столом, мне доставляет несканную радость докапываться до толстовских психологических глубин, и я мечтаю поставить когда-нибудь «Живой труп», «Чайку» и «Фому Гордеева». А вот как артист я своему режиссерскому методу прямо противоположен. В актерстве меня манит поэтическая стихия вольной импровизации. Стихотворная драма — вершина этой стихии, и в основе ее заключено вдохновение! Без вдохновения стихотворной драмы не сыграешь. И я, начав работу над ролью, прежде всего задумался над тем, каким образом я, Рубен Симонов, могу сыграть веселого поэта Сирано де Бержерака? Я понял, что путь лежит через умение с отчаянной смелостью и виртуозностью переплавить обыденную прозу в полнозвучные стихи.

Мне сейчас часто вспоминается Владимир Маяковский, которого я ходил слушать в Политехнический музей. Его внутренняя готовность к бою, к остроумному ответу, к высокому озарению, к живой импровизации, к неожиданному открытию небывалой рифмы!

Мне нужно настроить душу на поэтический лад, чтобы я в любой момент мог разразиться вдохновенной балладой или сонетом. Разбирать по складам перевод Щепкиной-Куперник не имеет никакого смысла, да и сам Охлопков не станет этого делать. Поэтому я надеюсь, что он меня поймет и разрешит мне созорничать, то есть неожиданно появиться на репетиции первого акта и рвануть сразу с места в карьер без остановки всю картину! Это будет не этюд. Нет! Упаси боже. Это будет импровизация! Подобного рода номера мне разрешал делать Алексей Дмитриевич Попов, когда он ставил у нас комедии Мериме и я играл Вице-короля в «Карете святых даров». Тогда мы вышли победителями. Думаю, что и Охлоп-

ков не рассердится и согласится, что в моем безумстве есть рациональное зерно. Ну а если я завалюсь и не смогу порадовать режиссера и партнеров — тогда сядем за стол и я с покорностью приму любую кару!

— А ты когда собираешься поговорить с Николаем Павловичем? — вдруг из темноты раздался голос матери.

— Завтра. Вот наберусь смелости и как в воду головой! Бултых!

— Хочешь я дам тебе хороший совет?

— Конечно.

— Режиссером спектакля, то есть своим ближайшим помощником, Охлопков назначил Анатолия Мироновича Наля.

— Да.

— Ты знаешь Толю со студенческой скамьи. Знаешь, что он сам поэт и даже печатался в 20-е годы. На роль Сирано он, естественно, не претендует. И ты попроси его в порядке дружеской помощи, именно как режиссера, прорепетировать первый акт вместо тебя.

— А дальше что? — недоверчиво спросил отец.

— А дальше попроси Николая Павловича, чтобы он подробно рассказал тебе, каким ему представляется Сирано. Запиши все пожелания Охлопкова и потом изложи ему свою просьбу: не обессудьте, мол, сошел с ума и прошу вас, многоуважаемый Николай Павлович, предоставить мне возможность уединиться на две недели и выучить текст первого акта. Проси Николая Павловича, чтобы он наметил рисунок роли с Налем. И пообещай впоследствии выполнить все пожелания постановщика. А когда текст после домашней проработки будет отскакивать у тебя от зубов, ты скромно придешь на репетицию, тихо запишешь все мизансцены и на следующий день попробуешь с ходу сыграть! Попроси, чтобы все остальные исполнители, и в особенности Мансурова, не запинаясь на каждом слове и поддержали бы тебя как партнеры.

— И ты думаешь, — сказал Рубен Николаевич, — что Охлопков не пошлет меня к чертовой бабушке?

— Уверена, что не пошлет, — ответила моя мать. — Он сам озорник, и ему такое демонстративное нарушение общепринятых принципов, несомненно, будет по душе. А теперь — спать. Уже третий час ночи.

— Женья, ты спишь? — спросил меня отец.

— Нет, что ты.

— А как тебе кажется, Николай Павлович не взбеленится?

— Николай Павлович — нет. Он любит рисковать так же, как и ты!

— Это верно! Могу провалиться с треском, но была — не была! Репетирую роль Сирано, надо быть фантазером, выдумщиком и отчаянно смелым человеком. Ты пойми меня, мой мальчик, я ведь не фокусничаю, я думаю, через какие потайные входы следует ворваться в эту героическую комедию. Сирано должен быть смел, как современные партизаны, и чувство опасности и риска — это его вторая природа. Он — поэт и воин! Об этом ни на секунду нельзя забывать. Если хочешь знать, он должен быть чем-то похож на Дениса Давыдова. Помнишь, какие у него есть ошеломляющие строчки:

Так мне ли ударять в разлаженные струны
И петь любовь, мечты, кусты душистых роз?
Пусть зазвонят войны перуны,
Я в этой песне виртуоз!

И самое удивительное, что это стихотворение было сочинено еще в 1811 году.

Итак, завтра чуть свет я поднимусь к Охлопкову на верхний этаж! Я уже чувствую, что во мне заговорил Сирано де Бержерак, и Охлопков, как любитель самых невероятных авантюр, наверняка поймет, что я не валяю дурака и под внешней бравадой настроился на весьма серьезный лад!

Проснувшись раньше обычного, отец, несмотря на стужу, не надевая пальто, перебежал по морозу из первого в третий подъезд большого серого дома на площади Дзержинского. Я выскочил вслед за ним и видел, как его стройная худенькая фигура исчезла за массивной парадной дверью. Когда дверь со скрипом тяжело захлопнулась, я неторопливо вернулся домой в наш первый подъезд и квартиру на первом этаже и стал расхаживать по темному узкому коридору в ожидании возвращения отца.

Мать, как обычно, просила меня хоть полчаса поиграть на рояле. Я попробовал исполнить что-то бравурное в быст-

ром темпе, но игра, по-видимому, была столь неодоухотворенной и механической, что Елена Михайловна сама предложила мне прекратить упражнения. Я тут же выполнил ее просьбу, и мы с ней в полном молчании стали терпеливо ждать прихода главы семьи.

Время текло томительно долго, и длительное отсутствие Рубена Николаевича казалось нам плохим предзнаменованием. На столе со вчерашнего вечера продолжал лежать незаконченный пасьянс «Могила Наполеона», и, судя по расположению карт, он тоже не предвещал ничего хорошего... Маятник старых довоенных ходиков, казалось, народно стучал громче и медленнее обычного. Телефон трезвонил с особым остервенением, не желая умолкнуть, и мелкий снег метался за окнами, как бесноватый, словно не понимая, в какую сторону ему положено сегодня лететь.

Когда мы с матерью уже совершенно потеряли надежду на хороший исход, отец, неслышно войдя в квартиру, вдруг с шумом распахнул дверь в нашу маленькую комнату и замер на пороге с большой красной папкой в руках. Он счастливо улыбался и, подняв папку высоко над головой, стал напевать марш из «Аиды», удивительно похоже изображая звучание целого духового оркестра. Он любил дома подурчиться и часто придумывал самые невероятные вещи. На этот раз он, пародируя оперное шествие, промаршировал между столом, стульями, пианино и кроватью, стараясь не задевать предметы. По его настроению нам сразу стало понятно, что беседа с Николаем Павловичем закончилась благополучно, и Рубен Николаевич завершил свой марш-импровизацию знаменитой репликой Ляпкина-Тяпкина из «Ревизора»: «Ну, город наш!»

Понимая, что такое финальная точка, отец на мгновение застыл в величественной позе древнеримских императоров и, вдруг прекратив игру, устало опустился на стул. Мы с матерью терпеливо выдержали паузу и, когда он наконец заговорил, быстро сели на кровать, образовав небольшой семейный партер.

— В этой папке, — сказал Рубен Николаевич, — режиссерский доклад Охлопкова! Да какой там доклад — это блестящее эссе, написанное живым поэтическим языком. Кажется, что сочинил этот доклад не Охлопков, а сам Сирано

де Бержерак. Николай Павлович хочет прочесть свой труд на расширенном заседании художественного совета с непременным приглашением всех участников спектакля. Он вообще предложил пригласить весь коллектив — и актеров, и оркестр, и постановочные цеха, и администрацию. Ну что ж, может быть, следует сделать именно так. Пусть все послушают. Дикий, конечно, умрет от зависти. Охлопков читает — самозабвенно! Темперамент у него вулканический, кулаки наливаются до размеров боксерских перчаток. Сегодня утром Николай Павлович, читая мне о том, как он предполагает поставить сцену боя французов с маврами, так стукнул кулаком по столу, что оловянная кружка подпрыгнула до потолка, упала на пол и закатилась под диван. Елена Ивановна вскрикнула и побежала за валерьянкой, а я растерялся и на секунду лишился дара речи.

Но самое удивительное, что охлопковские идеи о близости стиха и музыки абсолютно совпадают с моими. Только они, наверное, лучше сформулированы и талантливее произнесены! Он тоже утверждает, что стихотворная правда на сцене ничего общего с бытовой правдой нормального спектакля не имеет и что ритмическую структуру и образность стиха нужно открывать не только методом системы Станиславского, но и еще каким-то таинственно-загадочным ключом!

Рубену Николаевичу повезло. Ему не пришлось оправдываться перед Охлопковым и просить о праве присутствовать на репетициях. Отец рассказал нам, что во время их встречи он вообще почти ничего не говорил. Николай Павлович безо всяких предисловий налетел на него, как ураган, усадил его в кресло, подставил маленький столик, на котором лежали самодельные папиросы и стояла консервная банка, заменявшая пепельницу. Сам Охлопков сел за стол, раскрыл свой доклад и прочел его на одном дыхании, не давая моему отцу опомниться. Дочитав последнюю страницу, мастер залпом выпил граненый стакан водки, закусил коркой черного хлеба и, хитро улыбнувшись, сказал: «А вообще-то стихи надо учить дома! Это же не роли, это вроде как оперные партии. Я вас очень прошу, Рубен Николаевич, вы займитесь с Женей текстом, а я первое время как-нибудь продержусь без вас и по-ищу мизансцены».

Теперь, уже став режиссером, я часто думаю об этом удивительном случае, когда два художника, не договариваясь друг с другом, продумывали один и тот же метод работы над стихотворной драмой. Они, как два самородка на разных концах света, одновременно изобрели велосипед. Они восхитились собственным открытием, и им было незачем выяснять отношения и спорить о приоритете. Их вдохновляла одна и та же мысль о том, что скоро человечество сможет разезжать по дорогам на двухколесных велосипедах. Они мечтали, чтобы машина поскорее была построена, покрашена, отполирована и, наконец, продемонстрирована восхищенной публике!

В начале восьмидесятых годов, разбирая архив своего отца, я все надеялся натолкнуться на большую и толстую красную папку с докладом Охлопкова о «Сирано де Бержераке», но, увы, поиски мои оказались тщетными. Возможно, что я еще найду драгоценную рукопись, а может быть, доклад Николая Павловича хранится у кого-нибудь из актеров. Вполне вероятно, что его прячет от глаз людских Елена Ивановна Охлопкова-Зотова, с тем чтобы со временем опубликовать в театральном журнале. В Омске Охлопков с удовольствием давал моему отцу читать свое сочинение, и я помню, что оно некоторое время лежало у нас на столе и отец перед репетициями часто заглядывал в него, делал выписки, а некоторые поразившие его места декламировал вслух. Я тоже неоднократно читал это талантливое произведение, написанное на разлинованной бумаге красивым, аккуратным, чистым и разборчивым почерком. В этой работе поражала прежде всего неумная фантазия Охлопкова, полная раскованность воображения, стремление к фантастическим гиперболам, рассказы о гигантских куклах, которые будут открывать занавес. Николай Павлович гордился своим трудом, и, конечно, не исключено, что либо сам положил его в какой-нибудь дальний ящик, либо подарил кому-нибудь из вахтанговцев как драгоценную реликвию.

Я надеюсь, что рукопись Охлопкова будет найдена и оригинальная самобытная проза Охлопкова станет известна нашей широкой публике, и прежде всего тем молодым людям, которые решат посвятить себя режиссуре.

Я помню, что эпитафией для своего доклада Николай Павлович выбрал известные строчки из стихотворения Пастернака:

...как он даст
Звезде превысить досяганье,
Когда он Фауст, когда — фантаст?

Вахангов в последние годы своей жизни много говорил о фантастическом реализме, следовательно, верил, что со временем появятся режиссеры-фантасты! Отсюда можно сделать вывод, что Вахангов предчувствовал появление таких художников, как Николай Павлович Охлопков!

Прошла неделя. И вот, наконец, Охлопков, тщательно выбритый и подстриженный, появился в большом репетиционном зале Омского областного театра, распространяя вокруг себя запах недорогого одеколona. Коллектив ваханговцев встретил его аплодисментами, и только один Алексей Денисович Дикий сидел в первом ряду, скрестив руки на груди, и демонстративно не хлопал. Ваханговцы к тому времени уже привыкли к характеру Дикого и на его выходки смотрели сквозь пальцы. Дикого явно огорчило, что никто не среагировал на его бестактность, но он нашел в себе мужество промолчать и не ввязываться в ссору.

Николай Павлович стал раскланиваться перед артистами, как он это делал перед публикой. Ладонью правой руки он крепко прижимал к горлу благородно завязанный бантик, а шею быстро поворачивал во все стороны, при этом смешно вытягивая подбородок, словно стараясь высвободиться из узкого воротничка. Аплодисменты звучали все громче и громче. Это ваханговцы нарочно поддразнивали Дикого. Сам же он продолжал смотреть в одну точку, и только ярко-красный цвет лица и нервное подергивание верхней губы выдавали его внутреннее состояние.

Желая остановить аплодисменты, Охлопков сел за стол и стал деловито разворачивать толстую папку, в которой лежали тщательно сокращенный экземпляр пьесы «Сирано де Бержерак» и знакомый мне до мельчайших подробностей режиссерский доклад.

— А где же ваш портфель? — не без ехидства спросил Диккий, намекая на недавнее посещение обкомовской столовой.

— А я же его подарил вам, — весело и непринужденно ответил Николай Павлович.

Артисты труппы не поняли, о каком портфеле идет речь, и только один Рубен Николаевич, тоже сидевший за режиссерским столиком, вдруг по-мальчишески засмеялся, но мгновенно одумался и от растерянности стал машинально стучать карандашом по граненому стакану, словно звоня в колокольчик. Он приходил на все предварительные собеседования Николая Павловича, как самый примерный ученик, и со старательностью круглого отличника все записывал в блокнот, купленный им в магазине «Канцелярские принадлежности». Бумага в блокноте была грубая, имела серо-коричневый цвет и предназначалась только для карандаша. Обыкновенное перо моментально застревало на этой бумаге и приходило в негодность. Больше одной буквы на ней никому не удавалось вывести. Это была суровая бумага военных лет, из которой делали знаменитые треугольнички при посылке писем на фронт. Мой отец относился к этой бумаге с каким-то особым почтением и старался писать на ней без помарок, начисто, словно желая сохранить свои записи для потомства, как одно из бесчисленных свидетельств военной поры. Склонив голову набок, наверное по старой детской привычке, выработанной еще в Лазаревском институте восточных языков, он неторопливо выводил букву за буквой, и со стороны могло показаться, что он не пишет, а рисует красивый пейзаж в надежде привести в восторг школьного учителя рисования.

Николай Павлович, произнося свои вдохновенные тирады, не мог не видеть, с каким старанием Симонов записывает за ним, и иногда мне даже казалось, что Охлопков не говорит, а диктует. И этот диктант обязывал предельно четко, ясно и образно формулировать мысли. Боже мой, как много детского и наивного было в этих двух замечательных художниках, с какой удивительной непосредственностью отдавались они течению репетиционного процесса. Диву даешься, каким образом сохранили они до самой старости вечно юное ощущение театральной игры и радости творчества. Приобретая знания и мудрость, они свято берегли в своих сердцах детски-перво-

зданное восприятие мира, без которого они не смогли бы так вольно отдаваться стихии театрального действия, основанного на безусловной вере во все то, что творится на сценических подмостках.

Когда Николай Павлович закончил предварительный разбор пьесы, он вытер пот со лба и тяжело вздохнул. Наступила пауза. Рубен Николаевич взволнованно поднялся со стула и от имени всех артистов поблагодарил Охлопкова за талантливый режиссерский доклад. Я помню, что артисты окружили Охлопкова и провожали его до дверей, наперебой задавая вопросы и выражая восхищение только что услышанным. Помню, что из театра мы вышли втроем. Охлопков с моим отцом шли впереди, а я шагал вслед за ними. Дойдя до подъезда, в котором жил Николай Павлович, мы остановились. Вдруг он предложил Рубену Николаевичу подняться к нему на пятый этаж. Будучи человеком в высшей степени мнительным и предчувствуя недоброе, отец испуганно посмотрел на меня, словно прося защиты.

— Пойдешь со мной, — тоном приказа скомандовал он.

Теперь, по прошествии более чем 40 лет, мне кажется, что Рубен Николаевич умышленно брал меня с собой на интересные встречи, вероятно, желая, чтобы я их запомнил и, кто знает, может быть, со временем и описал.

Так он подвел меня в Барвихе к К.С. Станиславскому и представил великому художнику. К счастью, эту мою встречу со Станиславским в Барвихе описал в своей книге «Пути и перепутья» М.Н. Сидоркин. Если бы не его авторитетное свидетельство, мне могли бы и не поверить, а теперь я с гордостью говорю, что держал в двух своих ладонях гениальную руку творца системы.

В той же Барвихе отец взял меня на прогулку, и поздней осенью мы отправились в лес с самим Василием Качаловым! Я был насмерть перепуган, когда услышал, что отец обратился к Качалову на «ты» и небрежно назвал его Васей. Помню, как поразило меня тогда, что Качалов отнюдь не счел поведение моего отца фамильярным и, назвав его Рубеном, а меня Женей, предложил на секунду остановиться. Взглянув на небо, Качалов внимательно проследил за полетом желтого осеннего листа, дождался, когда тот, кружась, опустился на тропинку.

ку, и вдруг тихим и поразительным по красоте голосом начал читать Пушкина:

Унылая пора, очей очарованье.
Приятна мне твоя прощальная краса.
Люблю я пышное природы увяданье.
В багрец и золото одетые леса...

Никогда — ни раньше, ни позже — не слышал я такого чтения. Я помню, как Василий Иванович замолчал и опять посмотрел на небо, словно прощаясь с природой. Это была последняя осень Качалова, забыть о которой я не смогу никогда.

На спектакле «Путь к победе» А.Н. Толстого отец нарочно посадил меня в ложе дирекции рядом с автором пьесы и его женой Людмилой Ильиничной.

На первомайском параде в середине 30-х годов мой отец познакомил меня с В.Э. Мейерхольдом. А год спустя в Кисловодске, в санатории «10-летия Октября», в комнату, где я отдыхал со своей матерью, неожиданно, без стука, вошел Мейерхольд и сказал мне, тогда 13-летнему мальчику: «Молодой человек, помню, что познакомились мы с вами на первомайском параде и вас, если не ошибаюсь, зовут Женя. Рубен хвастался, что назвал вас в честь Вахтангова. Будьте любезны, милый Женя, помогите мне найти Циюшу Мансурову». Я, гордый от предстоящей миссии, торжественно повел Всеволода Эмильевича по большой лестнице, ведущей к теннисному корту. Быстро перешагивая через несколько ступенек, Мейерхольд сказал: «Во время кисловодских ливней эта лестница, наверное, превращается в водопад».

Уже в послевоенные годы мой отец взял меня в Переделкино на дачу к Борису Леонидовичу Пастернаку, где в тот вечер гостями поэта были Борис Николаевич Ливанов с Евгенией Казимировной и Юрий Петрович Любимов с Людмилой Васильевной Целиковской. До сих пор схожу с ума от мысли, что я не умел тогда, как, впрочем, не умею и сейчас, пользоваться диктофоном. Весь вечер Пастернак читал стихи из «Доктора Живаго», и я помню, как он небрежно откладывал в сторону рукописи только что прочитанных стихотворений.

Теперь, когда большинство из этих стихотворений напечатано под рубрикой «Стихи из романа», у меня возникают перед глазами белые рукописи Пастернака. Я вспоминаю сидящую под большой лампой супругу Бориса Леонидовича — Зинаиду Николаевну, слышу гулкий, как колокол, голос поэта и вижу, как за окошком сгущаются ранние зимние сумерки.

Мой отец настолько любил Бориса Леонидовича, что живя с ним в санатории «Узкое» и сидя с Пастернаком за одним столом, с разрешения Пастернака коллекционировал ежедневные меню, где рукой поэта отмечены и завтраки, и обеды, и ужины.

Но вернемся в город Омск 1942 года. Наверное, желая сделать меня живым свидетелем истории советского театра, отец и пригласил меня подняться на последний этаж к Охлопкову и присутствовать при их встрече.

Войдя в комнату Николая Павловича, я ощутил сердцебиение в груди, переминался с ноги на ногу и совершенно не знал, как себя вести. Охлопков мгновенно оценил ситуацию и, помогая выйти из затруднительного положения, весело скомандовал, словно выстраивал очередную мизансцену:

— Жень, садись на табуретку около подоконника и сиди тихо.

Усадив Рубена Николаевича в единственное старое допотопное кресло, Николай Павлович стал нервно расхаживать по комнате и вдруг неожиданно обратился ко мне по имени и отчеству. По-моему, до этого мгновения ко мне никто так не обращался.

— Евгений Рубенович, — сказал Охлопков, — в случае конфликтной ситуации между мной и вашим родителем убедительно прошу вас не торопиться с выводами. Вы у нас будете вроде арбитра и запомните, что семейные отношения в таких случаях должны отступить на второй план и уступить место полной объективности.

— Слушаюсь, — ответил я вежливо, привстав с табурета.

— Милый Рубен Николаевич, — продолжал Охлопков, — не обессудьте и поймите меня правильно. Мне представляется неудобным, если труппа Вахтанговского театра узнает, что гигантскую по своим размерам роль Сирано де Бержера-

ка вдруг ни с того ни с сего вместо вас начинает репетировать Анатолий Миронович Наль. Артисты — народ мнительный, и они сразу решат, что Симонов темнит, что он не доверяет Охлопкову, что худрук хочет проверить очередного режиссера, присмотреться к нему и прочее. При этом я не отказываюсь от своих слов и продолжаю считать, что было бы крайне интересно, если бы вы, Рубен Николаевич, выучили бы дома текст и вошли бы на сцену как импровизатор в уже готовые и отечканенные мною мизансцены.

— Что же вы предлагаете? — недоверчиво спросил Рубен Николаевич, несомненно понимая, что у Охлопкова есть готовый ответ.

— За-бо-лей-те! — по складам произнес Охлопков.

— Хо-ро-шо! — так же по складам ответил Рубен Николаевич.

— Разговор окончен! — громко закричал Николай Павлович и весело добавил: — Первый акт я смизансценирую через десять дней.

— Я выучу текст через неделю,— так же воодушевленно ответил Рубен Николаевич,— и прочту его вам, где прикажете. Хотите — у вас дома, хотите — у меня.

— Встретимся на нейтральной территории,— ответил Охлопков.— У Андрея Львовича Абрикосова. Он мой старый друг, и у меня от него секретов нет.

— Не возражаю,— с мальчишеским озорством согласился Симонов.— А какую болезнь мне придумать?

— Ка-шель,— опять по складам произнес Охлопков.— Позвоните директору Якову Филипповичу Рыжакину и, задыхаясь, покашляйте в трубку раза три. Бюллетень с вас никто не потребует! Верно ведь?

— Верно! — сказал Рубен Николаевич, смешно закашлявшись, покраснев и вытаращив глаза.

— Женя! — опять обратился ко мне Охлопков,— Уж коль скоро ты был арбитром, то объявляй, что время истекло, что игра закончена, что счет ничейный — 0:0, что противники получили по пол-очка и что впереди повторная встреча уже на сцене Омского театра в присутствии всех исполнителей. Перерыв!

Не успел я раскрыть рта, чтобы повторить тираду, сочиненную Охлопковым, как вошла его жена Елена Ивановна. Она посмотрела добрым и усталым взглядом на своего мужа и на моего отца, которые в эту минуту, как два спортсмена после матча, стояли посередине комнаты и пожимали друг другу руки, и сказала:

— Вы — дети!.. Взрослые дети!

Я отлично помню зимний день 1942 года, когда небо над Омском было светло-синим и напоминало туго натянутую парусину. Ослепительно белый снег скрипел под ногами, и солнце отражалось в каждой снежинке, упавшей на землю. Дорога сверкала, словно усыпанная бриллиантами. Прозрачный сибирский воздух рождал в душе какое-то особое приподнятое настроение, и даже пожилые люди чувствовали себя помолодевшими. Сибирские морозы никогда не изгладятся из памяти тех, кто имел счастье встретиться с ними и ощутить их прикосновение. Они действуют на людей как чудотворный эликсир бодрости, восстанавливают упавшие силы и возвращают хорошее настроение.

Морозным утром я сопровождал Николая Павловича и Рубена Николаевича в театр на репетицию. Охлопков собирался показать Симонову прогон первого действия спектакля «Сирано де Бержерак» на сцене в условной выгородке, под аккомпанемент рояля, в репетиционных костюмах. Ветер дул нам в спину с такой силой, что Охлопков неожиданно растегнул свою знаменитую шубу и, расправив ее, как крылья, стал, подгоняемый ветром, весело скользить по ледяным дорожкам, выступавшим из-под снега на мостовой около тротуара. Эти ледяные дорожки, накатанные детворой, блестили, как сталь, и в них можно было смотреться, словно в зеркало!

Театр находился совсем близко от нашего дома, нужно было только перейти площадь и улицу. Однако ветер вдруг изменил направление, напал на нас с левой стороны и чуть было не сшиб с ног. Преодолевая сопротивление ветра, мы с отцом прижались к Охлопкову, обхватили руками его могучую фигуру, и все трое, сильно наклонившись вперед, двинулись по направлению к театру, образовав монолитную группу.

В зрительном зале было прохладно, и мы, накинув шубы на плечи, разбрелись по разным местам. Охлопков ушел за ку-

лисы давать последние указания актерам. Рубен Николаевич сел неподалеку от режиссерского столика, а я отправился на свое любимое место в самом углу последнего ряда партера. Десятилетний Гриша Абрикосов иногда стремглав пробегал между кресел и исчезал за дверью с надписью «Запасный выход».

Теперь мне хочется сказать несколько добрых слов об Анатолии Мироновиче Нале. Он помогал Охлопкову как режиссер и взял на себя нелегкую обязанность репетировать роль Сирано до прихода Рубена Николаевича. Наль в молодости писал стихи, и у меня до сих пор хранится тоненькая книжечка под названием «Стансы» с дружеской надписью автора. Книга посвящена жене Анатолия Мироновича актрисе Вахтанговского театра Анне Орочко, первой исполнительнице роли княжны Адельмы в спектакле «Принцесса Турандот».

Наль был человеком высокой культуры, прекрасно знал поэзию и еще в довоенные годы поражал своих друзей чтением наизусть стихов Гумилева, Сологуба, Кузмина, Мандельштама и других талантливых русских поэтов, тогда почти никому не известных и еще в дореволюционное время печатавшихся в «Аполлоне». Анатолий Миронович был безусловно самым крупным знатоком поэзии в вахтанговском театре, и если мой отец на дружеских вечеринках был всегда в центре внимания благодаря совершенному знанию старинного цыганского романса, то Наль поражал аудиторию вдохновенным исполнением стихов и соперничал с Рубеном Николаевичем и даже вызывал у Симонова тайное чувство зависти!

Анатолий Миронович был воистину красивым человеком. Тонкий профиль, изящные манеры, превосходная русская речь, врожденная элегантность и высокий настрой души были его отличительными качествами. Моя мать часто посылала меня в гости к Анатолию Мироновичу «поднабраться культуры», и мы с ним до самого утра говорили о поэзии. Наль любил читать стихи и признавался мне, что, когда у него нет слушателей, он читает стихи вслух самому себе.

— Эту радость,— говорил Анатолий Миронович,— может понять только человек, владевший фортепиано и сядящий поздним вечером за инструмент, чтобы сыграть на память на сон грядущий, предположим, балладу Шопена или прелюдию Скрябина.

В репертуаре театра Вахтангова Наль играл роли героев-любовников. Я помню его в «Человеческой комедии» в роли Люсьена Шардена, помню в шекспировской комедии «Много шума из ничего» (граф Клавдио) и в характерной роли Женьки Коиднаса в славинской «Интервенции». Наль успешно преподавал в нашей театральной школе и режиссировал в театре.

Его исключительная скромность иногда даже мешала ему. Он порою смущался перед артистами и не любил спорить и доказывать свою очевидную правоту. Некоторое отсутствие воли и необходимой в искусстве настойчивости, в конце концов, превратило Анатолия Мироновича в человека бездеятельного, и он в какой-то момент, уже после войны, сам тихо ушел из театра, оставшись со всеми стариками в добрых и приятельских отношениях.

ПЕРЕД БОЕМ

Когда Рубен Николаевич убедился, что текст он знает безупречно, ему, как воздух, стала необходима встреча с артистами. Он попросил Охлопкова назначить утреннюю репетицию в небольшом актерском фойе, где смог бы увидеть живые глаза партнеров. Считка должна была состояться за столом, накрытым выцветшей зеленой скатертью. Я не случайно употребил слово «считка». В наши дни оно кажется анахронизмом, а в прошлом веке артисты произносили его чуть ли не ежедневно. Если употребить музыкальную терминологию, то слово «считка» тождественно термину «спевка». Спевка солистов с хором в оперном искусстве считается делом естественным. При этом солисты и хористы свои партии разучивают самостоятельно, чтобы затем объединиться. Нечто подобное существует и в практике музыкантов, когда они собираются, чтобы сыграть с листа трио, квартет или квинтет. Умение читать пьесу с листа нынче у артистов отсутствует начисто.

Мне однажды посчастливилось, и я с моей матерью еще до войны присутствовал в Малом зале Консерватории на утренней репетиции знаменитого трио в составе Льва Оборина (фортепиано), Давида Ойстраха (скрипка) и Святослава Кнушевицкого (виолончель). Они собрались для того, чтобы попробовать впервые сыграть с листа «Трио» Моцарта. Помню, как на сцену (время было летнее) вышли в белых безрукавках три великих музыканта. Оборин долго открывал ключом большой концертный рояль и отражался в нем, как в зеркале. Кнушевицкий о чем-то весело переговаривался со своими единомышленниками. Все трое смеялись, и со стороны казалось, что Святослав Николаевич рассказывает не совсем приличные анекдоты.

Великий скрипач и великий виолончелист сами вынесли в центр сцены стоявшие у задней стенки, прямо под органом, пюпитры и стулья. Они поставили их с двух сторон полуот-

крытого фортепиано и весело поздоровались со своими учениками, которые небольшими группами, похожими на островки, непринужденно расположились в пустом зрительном зале. Моя мать была дружна с Обориным, и он приветствовал ее шутливым боярским поклоном, согнувшись в три погибели и доставая изящными пальцами до самого пола.

Но вот общение с публикой прекратилось, и шутливые переговоры между музыкантами закончились. Наступила торжественная пауза. Пианист, скрипач и виолончелист на секунду замерли, словно изваяния. Затем Оборин вытер руки платком и, словно крылья, расправил кисти рук над клавиатурой. Ойстрах прижал скрипку подбородком и неторопливо поднял смычок. Кнушевицкий обнял ногами виолончель и прижался щекой к грифу... И... началось...

Все существо мое находилось во власти моцартовской музыки! Ах, господи, как тонко исполнители понимали друг друга! Как чутко прислушивались к ясным интонациям вдруг оживших инструментов, качественно переходили от «пиано» к «форте». Как безупречно чувствовали легкое ускорение темпа, как идеально выдерживали паузы, как тактично вели аккомпанемент, как виртуозно солировали. Как добивались совершенного звучания и фортепиано, и скрипки, и виолончели, как гармонично сливались воедино с тем, чтобы вдруг разъединиться и начать музыкальный спор. Вот она, истинная наука ансамбля. Вот что значит самозабвенно слушать партнера и безотчетно отдаваться вольной и свободной стихии вдохновения... Вот она, подлинная музыка! Музыка — и этим все сказано. В тех случаях, когда кто-нибудь из музыкантов ошибался, «провинившийся» прерывал музыкальную фразу и что-то тихо говорил партнерам. Из зала казалось, что музыкальные боги говорят на каком-то особом, им одним доступном языке, напоминающем скорее не человеческую речь, а голоса дельфинов, стрижей и оленей! Этот язык, словно аккорд, многозвучен, и за одной буквой таятся сотни образов и определений! Проговорив полминуты на этом недоступном для смертных языке, Оборин высоким голосом громко и кратко произносил букву: «И...» Ойстрах, Кнушевицкий и Оборин, как по мановению волшебной палочки, одновременно всту-

пали, и музыка Моцарта снова сияла всеми цветами радуги и неслась, как ручей, причудливо извиваясь между скалами!

Старые вахтанговцы рассказывали мне, что нечто подобное происходило и на считке первого акта «Сирано де Бержерака». Никто из посторонних в большое фойе допущен не был, и даже актеры, не имевшие реплик в первом акте или занятые в последующих действиях, на этой таинственной репетиции не присутствовали. Отец вернулся из театра в приподнятом состоянии духа, хотя отлично понимал, что «последняя тренировка» — это еще не матч и хорошему результату радоваться преждевременно. Однако, как мне кажется, он не сомневался в грядущей победе и, раскладывая свой очередной пасьянс, приговаривал увлеченно:

— Не зря я, как проклятый, дни и ночи учил стихотворные строчки Ростана, не зря работал над образом, стараясь проникнуть в души сразу двух поэтов!

Он имел в виду и Ростана, и Сирано.

— Но на застойной репетиции,— добавил артист,— я еще не все выдал, не все показал! Я только примерялся и, как опытный спортсмен, не раскрыл и половины своих домашних заготовок.

В домашней обстановке отец не часто говорил о театре. Мне даже казалось, что он умышленно избегал театральных тем. Порою я просто вынуждал его отвечать на интересные меня вопросы, и он, начав нехотя, затем увлекался и уже говорил долго и без остановки. Тут только успевай слушать и запоминать! Я очень хорошо помню, что после долгого предшествующего считке периода молчания, когда он словно ушел в себя, отец вдруг разоткровенничался и стал делиться со мной своими размышлениями. Он пытался сам себя убедить в правомощности избранного им метода. Вероятно, ему была необходима уверенность и убежденность в своей правоте и он старался отбросить все сомнения, которые по ночам, да и наяву, не давали ему покоя. Рубен Николаевич, будучи влюбленным в Станиславского, Немировича-Данченко, боготворя старый МХАТ и Первую студию МХТ с Михаилом Чеховым и Вахтанговым во главе, в эти дни, как ни странно, много и неутомимо говорил про Малый театр.

— Ты, наверное, Женя, не знаешь, что Сулержицкий в одной из бесед сказал Вахтангову, что тот должен работать именно в Малом театре.

Я тогда еще не был достаточно образован и не знал, что фраза Сулержицкого о Малом театре давно уже опубликована в записках Вахтангова за 1911 год. В тот вечер в устах моего отца она прозвучала для меня как загадка, и мой отец кратко пытался мне эту загадку разъяснить.

— Видишь ли, мой мальчик, Леопольд Антонович Сулержицкий несомненно имел в виду тягу Вахтангова к вольному творчеству актера. Сам Станиславский называл современную ему труппу Малого театра — труппой гениев и именно с них списывал свою систему. Следовательно, мы, так рьяно изучающие Станиславского сегодня, учимся все-таки по копии, а не по оригиналу! Мысль моя может прозвучать кощунственно, но она меня мучает, и поэтому я впервые высказываю ее вслух! В своих режиссерских работах я всегда исповедую Станиславского и стараюсь разбирать пьесы, как он нас учил. Внутреннюю разработку ролей я беру от Константина Сергеевича, не забывая и Владимира Ивановича, а что касается формы и внешней выразительности, тут никто не отучит меня от гениальных прозрений Мейерхольда и Вахтангова! Этот великий квартет составляет мою режиссерскую веру и мое высокое знание. Один без другого, как в квартете, существовать не могут — произведение сразу же зазвучит фальшиво, будет явно чего-то не хватать. А вот как артист, хоть убей меня, я жажду свободу от режиссерского диктата, и мне, как и Сулержицкому и Станиславскому, не дают покоя великие старики Малого театра. Мы стали о них забывать и даже записали их в разряд отсталых рутинеров. Как же быть в таком случае с театральной школой Щепкина и Мочалова? Я убежден, что Вахтангов по своей манере больше подходил к Малому театру. Ему были дороги и приподнятость чувств, и театральный реализм, и поэтическая одухотворенность, и звучащее слово, и совершенная пластика. Все артисты Малого театра заканчивали балетную школу. Об этом у нас забыли. Вот, наверное, про что так загадочно намекнул Вахтангову Сулержицкий. Он боялся, что мхатовская приземленность, отсутствие вдохновенных порывов и неумение играть Шекспира и Пушкина мо-

гут обездолить Вахтангова и превратить великого поэта сцены, каким был Евгений Багратионович, в добротного прозаика. Сулержицкий боялся этой метаморфозы в своем любимом ученике, и Вахтангов понял его. Он не пошел ни во МХАТ, ни в Малый, а создал свой театр и свое направление, где от Малого театра заимствовано ничуть не меньше, чем от Художественного!

Рубен Николаевич замолчал, хитро подмигнул мне, чтобы я не особенно распространялся на эту тему, и погрузился в свой любимый пасьянс «Могила Наполеона». На губах отца продолжала весело блуждать загадочная улыбка, словно бы говорившая: «Думая о будущем искусства, изучи все современные теории, но не забывай открытий мудрого прошлого!»

Могло ли мне в тот вечер в городе Омске прийти в голову, что через каких-нибудь двадцать лет посчастливится работать с великими мастерами Малого театра. В моей жизни было много неприятностей, бед и катастроф, но в самые горькие минуты отчаяния я всегда вспоминаю тот счастливый период, длившийся почти семь лет, когда я ежедневно мог наблюдать старых русских артистов, начавших свою творческую жизнь еще до появления системы Станиславского.

Я мечтаю написать книги о Малом театре и о Вахтанговском театре. Не знаю, хватит ли на это того отрезка жизни, который уготован мне судьбой. Боюсь, что... Впрочем, не об этом речь.

Сегодня, восстанавливая в памяти тот далекий разговор с отцом, я невольно вспомнил артиста Малого театра Николая Афанасьевича Светловидова. В свой восьмидесятилетний юбилей он попросил у дирекции Малого театра разрешения сыграть Фамусова в «Горе от ума», в спектакле, шедшем тогда в моей не совсем удачной постановке. Обычно в спектакле он виртуозно играл Тугоуховского в паре с потрясающей артисткой Наталией Алексеевной Белевцевой.

Рубен Николаевич очень любил Светловидова, ценил его мастерство и всегда приводил мне его в пример как артиста-импровизатора. И в самом деле, как сыграет Светловидов, предугадать было невозможно. И я сейчас полусерьезно хочу вспомнить один из его бесчисленных рассказов, непосредственно относящийся к великой и загадочной,

мало изученной у нас, бессмертной теме «Артистов-импровизаторов»!

Светловидов, дожив до весьма почтенного возраста, любил рассказывать о старом дореволюционном театре. В те времена режиссер К.С. Станиславский еще был купцом Алексеевым и ни о какой системе не помышлял. Милейший Николай Афанасьевич до революции работал в труппе у Соловцова и имел постоянным местом жительства город Киев. В период своей молодости Светловидов играл и Чацкого, и Сидя, и Незнамова, и Хлестакова, и Карандышева.

— Так вот,— вдохновенно говорил Светловидов собравшимся вокруг него молодым артистам Малого театра,— в мое время антрепренер разрешал потратить на «Бесприданницу» восемь, от силы десять репетиций. Первая называлась считкой. Этим считкам уделяли особое внимание и Щепкин, и Мартынов, и Живокини, и Ермолова. Как же происходили эти самые считки? В 10 часов утра артисты чинно рассаживались вокруг стола и безо всякого режиссера сверяли текст. Говоря еще проще, читали ту же «Бесприданницу» по ролям. Роли нам, естественно, никто не распечатывал, мы их сами аккуратно переписывали в белоснежную тетрадь. Сверив текст и выправив ошибки, примадонны, трагики, комики, героини-любовники, субретки и комические старухи мирно расходились по домам, и нам давали неделю на то, чтобы выучить тексты наизусть. Кстати, многие роли у нас были, что называется, игранными. Мы знали их, как оперные партии. До театра Соловцова я переиграл весь репертуар героев-любовников в провинциальных городах России. И в Китае, честно говоря, просто приспособливался к новым партнерам. А как мы играли! Батюшки, ты боже мой! Да разве сейчас так играют! Голоса у нас звучали лучше, чем у Карузо, жесты были отработаны точнее, чем у балетных артистов, душа пылала, слезы наворачивались на глазах, и дамы в партере падали в обморок! Вот какая была игра! А домой студенты часто приносили нас на руках и осыпали дождем цветов!

— Ну а что же вы делали после первой считки? Как же дальше-то вы работали? — спрашивали молодые актеры Малого театра старого мастера.

— Да очень просто. Через неделю мы собирались в зрительном зале. Некоторые детали оформления уже стояли на сцене, по которой бегал небритый, бедно одетый, но вдохновенный режиссер. Этот несчастный человек был не особенно уважаем в театре. Богом был Соловцов, перед которым мы все выстраивались в струнку, как солдаты на параде. Мы «ели его глазами» и слушались беспрекословно. Деньги жрецам Мельпомены Соловцов обычно выдавал сам. Он приглашал к себе артистов в разное время, чтобы они не сталкивались у кабинета и не образовывали очередей. Что же касается режиссера, то это, как правило, был человек, которого мы называли гением одного дня. В этот день режиссер властным движением руки приглашал нас на сцену и в течение репетиции, длившейся много часов, объяснял и показывал мизансцены всего спектакля. Мы ходили за ним со своими тетрадками и записывали, кому где стоять и кто куда должен переходить. Таким образом в голове у артиста складывались воедино текст роли и пластика. Кстати, было одно незыблемое правило — непременно пытаться пройти в мизансценах за одну репетицию весь спектакль! Станиславский сам признает, что, с одной стороны, он боролся с рутинной русской театром, а с другой — учился у гениальных актеров и пытался через них проникнуть в тайны мастерства актера. Так вот, кто мы были — гении или рутинеры? Этот вопрос еще не решен! — патетически завершал свой монолог Светловидов.

Слушая речи Николая Афанасьевича, я, будучи в те времена главным режиссером Малого театра, естественно, вспоминал своего отца и применительно к Рубену Николаевичу на вопрос Светловидова отвечал однозначно: Рубен Николаевич обладал большим талантом, то есть был именно тем артистом, с которых Станиславский списывал свою систему, а не тем артистом, для которых он ее сочинял.

Вот и тогда в Омске Р.Н. Симонов, с одной стороны, возвращал актерское искусство к изначальным истокам импровизации, а с другой — превосходно зная систему Станиславского, пользовался ею как современной театральным оружием, где глубина переживаний должна быть выявлена через совершенное внешнее выражение, через жизнь человеческого тела!

Меня не пустили на ту знаменитую считку. Мое присутствие, возможно, стесняло бы отца. Он сказал мне в то достопамятное утро, что зрители должны находиться в темноте, а то артист, не дай бог, увидит кислую физиономию какого-нибудь критика — и тогда пиши пропало, вдохновению — конец!

Сразу же после застойной репетиции Охлопков назначил репетицию на сцене, на которую меня тоже не пустили. Но запретный плод сладок, и я, естественно, расспрашивал участников, что же на ней происходило. Да и сам отец кое-что рассказал мне, правда, весьма обрывочно и, что называется, фрагментарно. Слушая отдельные подробности и детали, буквально выуживая их у собеседников, я смог представить себе довольно определенную картину

Все дело было в том, что Симонов в этот день не репетировал, а сидел под тусклой лампой у ветхого режиссерского столика, а роль Сирано де Бержерака прогонял Анатолий Миронович Наль. Говорят, что он сыграл первый акт легко и грациозно, что у него, может быть, не хватало мужества и страсти, но зато вся поэтическая сущность и лиризм Сирано, выступив на первый план, звучали благородно и убедительно!

Не так давно я зашел в букинистический магазин на Арбате и, как всегда, стал перебирать каталог поэзии. Наряду с Брюсовым, Мандельштамом, Иннокентием Анненским я вдруг увидел фамилию Наль. Мой старый знакомый по книжному делу Григорий Вениаминович Голутин передал мне тоненькую книжечку: Анатолий Наль. «Стансы», посвященные Анне Орочко. Странно, что именно в эти дни я писал об Анатолии Мироновиче, и мне даже стало жутковато от того, что он, словно бы с того света, благодарно напомнил мне о себе. Тоненькую книжечку «Стансы» я, конечно, приобрел и поставил ее на полку рядом с томиком Ростана.

Итак, на той репетиции Анатолий Наль как артист и режиссер предельно профессионально продемонстрировал Симонову весь мизансценический рисунок первого акта. Рисунок был настолько прост и естественен, что запомнить его для такого мастера, как Симонов, не составляло большого труда. Параллельно с развивающимся действием Симонов, не отрывая глаз от сцены, тихо и осторожно переворачивал страницы роли и на оборотной стороне страницы быстро

чертил какие-то одному ему понятные кружки, стрелки, зигзагообразные линии и многоточия. Все режиссерские экземпляры и экземпляры ролей Рубена Николаевича испещрены этими таинственными знаками. Мне думается, что легче расшифровать египетские иероглифы, чем засекреченные формулы моего отца.

— Всякая импровизация должна быть хорошо подготовлена,— не шутя, говорил Симонов.— Нужно уметь предчувствовать свою будущую игру, и тогда появятся совершенно неожиданные краски и не предусмотренные приспособления и... трюки!

Просмотрев прогон первого акта, Рубен Николаевич еще более увлекся ролью и творческим замыслом Охлопкова. Он без конца благодарил Анатолия Наля за дружеское участие в этой аванюре и бесчисленное количество раз повторял, что подобный метод пригоден только для данного случая, а для всех остальных пьес пагубен. «Каждый спектакль нужно открывать своим особым ключом,— говорил Рубен Николаевич Анатолию Мироновичу.— Если бы был найден всего только один универсальный ключ для постановки спектаклей самых разнообразных жанров, то искусство бы погибло. Не случайно гениальный Вахтангов сказал, что все натуралисты похожи друг на друга! Натурализм уничтожает индивидуальность,— продолжал мой отец,— репетируя Сирано, нужно тайно преобразиться в Маяковского и следовать его призыву — «Я над всем, что сделано, ставлю “nihil”!»

Эти речи, обращенные к Анатолию Налю, отец мой проносил по телефону, причем говорил он с такой страстью и самозабвением, что голос его можно было услышать в подъезде дома № 1 на площади Дзержинского.

— Милый Толя,— продолжал Рубен Николаевич, вдруг сменив регистр и переходя на проникновенно-лирическую и тихую интонацию, — ты не только хорошо сыграл первый акт «Сирано» как артист, но ты в высшей степени профессионально показал мне, как режиссер, что же мне следует играть в этой роли. Между прочим, ты был немножко похож на меня. Скажи, пожалуйста, это вышло у тебя преднамеренно или случайно? Ага. Преднамеренно! Я так и думал.

Далее отец долго молчал и слушал Наля, и я, естественно, не знал, о чем говорит Анатолий Миронович. Но, судя по тому, что лицо Рубена Николаевича принимало виновато-грустное выражение и глаза его постепенно гасли и становились озабоченно-круглыми, было не трудно догадаться, что ничего приятного ему не сообщали.

— Ну спасибо, спасибо,— упавшим голосом закончил отец телефонный разговор и, медленно повесив трубку, присел на табуретку у маленького телефонного столика, стоявшего в узком коридоре почти у самой входной двери. Мы обменялись с ним молчаливыми взглядами и, наверное, видя, с каким волнением я смотрю на него, он безо всяких интонаций, на одной ноте, произнес:

— Толя отчитал меня, как мальчишку, и сказал, что мы с Охлопковым напрасно придумали эту глупую версию с моей болезнью и зря я кашлял в телефон в течение десяти дней, что он надеется со временем сам сыграть Сирано, как он в свое время сыграл после Дмитрия Дорлиака роль Люсьена Шардена в «Человеческой комедии» Бальзака. Что он не считает для себя зазорным репетировать такую великую роль, да еще в спектакле Охлопкова; что в театре правомочны самые отчаянные эксперименты и что откровенность в таких случаях гораздо нужнее и... полезнее любой, даже самой совершенной дипломатии. Ну а в заключение он пожелал мне успеха и сказал, что любит меня, несмотря ни на что. Я поблагодарил Анатолия Мироновича и проникся к нему еще большим уважением. Он прав, он тысячу раз прав...

Вечерело. Зимние сумерки за окошком окрашивали белые снега в сиреневый цвет. Морозы стояли лютые, и стоило на секунду открыть форточку, как в комнате тут же становилось холодно. Вскоре на столе зажглась коптилка. Вначале казалось, что она не дает никакого света, но постепенно глаза привыкали, и очертания комнаты проступали из темноты явственно и определенно. Лица людей при свете коптилки становились красивыми и значительными. Предметы тоже обретали какую-то особую форму, они не вылезали вперед и становились фоном, аккомпанементом. Человеческие лица и фигуры выходили на первый план, как на картинах эпохи Возрождения. Движения становились медленными, крупными и

несуетливыми, голоса звучали приглушенно и мягко. Резких нот не было. Стук маятника казался более строгим и четким. Мама, как всегда, лежала на кровати с закрытыми глазами. Но она не спала, а слушала ночь, слушала жизнь, слушала войну и всем своим существом вглядывалась в грядущую победу и историю нашей страны.

Отец негромко, почти шепотом повторял текст Сирано де Бержерака, а я, едва прикасаясь к клавишам, тихо играл на разбитом пианино «Осень» из «Времен года» Чайковского.

До репетиции на сцене у отца оставалось совсем немного времени. Посмотрев прогон, он попросил у Охлопкова своеобразный трехдневный тайм-аут и целиком погрузился в домашнюю работу. Он отчеканивал текст, уточнял с Николаем Павловичем некоторые мизансцены, советовался с Налем в отношении трактовок отдельных четверостиший и монологов. (Я уже говорил, что Анатолий Миронович, как никто в театре, знал и понимал стихи.) Помимо этого, Рубен Николаевич ежедневно занимался фехтованием с нашим артистом Аркадием Борисовичем Немировским, который до прихода в Вахтанговский театр работал актером в Студии моего отца. А когда Студия под руководством Р.Н. Симонова была закрыта, а точнее сказать несправедливо ликвидирована, Немировский был приглашен в Вахтанговский театр. Незадолго до войны Аркадий Борисович выиграл первенство Москвы по фехтованию. Он ездил в 1935 году в Турцию в составе нашей спортивной делегации, пережил с нашими спортсменами ставшую легендарной бурю на Черном море. Его спортивная слава соперничала с актерскими успехами. Помимо этого, он славился своей красивой внешностью, преданностью Рубену Николаевичу и детской доверчивостью. Все кому не лень разыгрывали Аркадия Борисовича, и он верил всему и даже не подозревал, что люди могут говорить неправду. Однажды, еще в довоенные годы, находясь на гастролях в Ленинграде, вахтанговцы убедили Немировского, что знаменитые клодтовские кони, что украшают Аничков мост, стоят очень дорого и городские власти, опасаясь, что их могут украсть, ровно в полночь ежедневно увозят их и прячут в специальном помещении где-то за Невой. Ни секунды не сомневаясь, Немировский отправился в полночь на Аничков мост

и был крайне раздосадован, что именно в эту ночь коней почему-то не увезли. Он вернулся в гостиницу в три часа ночи, уже после того, как милиционер заподозрил его самого в недобром умысле. До трех часов ночи Немировский сам добровольно охранял знаменитые скульптуры и за этот подвиг чуть было не попал в отделение милиции.

Наивность Немировского Рубен Николаевич считал качеством уникальным и даже сравнивал его с непосредственностью самого К.С. Станиславского.

— Глядя на Аркадия, можно научиться играть водевили,— говорил отец.— Вот у кого безусловная вера в предлагаемые обстоятельства. Эти качества так же редки, как абсолютный слух. Нам, артистам, нужно его воспитывать, а у Аркадия оно врожденное! Он доверчив от природы, как малое дитя.

Теперь, когда мне самому уже исполнилось 60 лет, а Аркадий Борисович готовится отметить свое семидесятилетие, я могу сообщить, что характер Аркадия Борисовича абсолютно не изменился, хотя он стал всеми уважаемым мэтром и является бесспорно лучшим у нас в стране преподавателем движенческих дисциплин. В разное время он преподавал в ГИТИСе, в Школе-студии МХАТ, в Щепкинском училище и в нашей Щукинской театральной школе. Многие знаменитые артисты являются его учениками. Он ставил всевозможные драки на сценах театров, начиная от сражений в «Ромео и Джульетте», кончая сценами боя в современных советских пьесах. Тут вряд ли кто-нибудь может сравниться с Немировским. Он истинный гроссмейстер своего дела, обладающий безупречным чувством ритма и знающий все тайны сложнейшего пластического искусства. Я считаю Немировского своим ближайшим другом и не перестаю удивляться, как в свои почтенные года он не растерял своей детскости. Я по традиции продолжаю его разыгрывать, когда летом мы отдыхаем в Доме творчества СТД «Руза», а он по традиции продолжает верить в мои самые невероятные вымыслы. И если бы я ему сказал, что по телевидению будут показывать ожившего мамонта, то он не пошел бы на ужин, заранее сел бы в первый ряд перед стоящим в холле телевизором, заняв места для себя и своих знакомых.

Но вернемся на сорок с лишним лет назад.

Можно себе представить, с каким рвением и восторгом начал Немировский ставить сцену драки Сирано де Бержерака с де Вальвером. Ведь в роли Сирано предстояло выступить его бессменному художественному руководителю и постановщику всех спектаклей, где играл Немировский. Роль де Вальвера Охлопков поручил Аркадию Борисовичу, и это было остроумно, хотя Николай Павлович и говорил, что никакая иная кандидатура и не могла прийти ему в голову.

Рубен Николаевич после «уроков» Немировского приходил домой бледный и усталый, а я к его приходу разогревал на плите ведро воды.

Накануне репетиции Рубен Николаевич чувствовал небывалое оживление и даже выразил желание погулять на морозном воздухе, что с ним случалось крайне редко.

Но если на застольную репетицию меня просто не допустили, чтобы я не отвлекал внимания и не мешал бы артистам сосредоточенно трудиться, то на следующую репетицию, состоявшуюся на большой сцене в пустом зрительном зале, меня пригласили персонально, и сам Охлопков, церемонно раскланиваясь и иронически именуя меня Евгением Рубеновичем, передал мне сделанный от руки пригласительный билет. Увы, он не сохранился. Но текст выглядел приблизительно так: «Многоуважаемый ассистент концертмейстера Евгений Рубенович Симонов-Берсенев-Поливанов! Я, скромный труженик на ниве искусства, Никола Охлопков-Иркутский, смиренно прошу Вас пожаловать в зрительный зал Омскоблдрамтеатра и поприсутствовать на репетиции, где Ваш батюшка Рубен будет осваивать мои умопомрачительные мизансцены, в которых играть — одно удовольствие. Надеюсь, Вы не откажете в моей просьбе и займете почетное место в последнем ряду балкона первого яруса, где Вас никто не должен видеть, ибо сия репетиция строго засекречена. Все свои восторги Вы выразите мне вечером за чашей кипятка, а во время прогона прошу вас сидеть смирно, то есть не смеяться, не плакать, не вздыхать, не чихать и вообще не шевелиться! Ваш батюшка знает о моем приглашении и Ваша матушка — тоже. За сим остаюсь Вашим преданным и покорным слугой. Колька сын Павлика, только не Морозова, а Охлопкова».

Помню, что письмо было смешным и длинным. Николай Павлович был мастер подобного рода экспромтов и рассылал свои пригласительные билеты знакомым и друзьям. На этот раз я действительно сидел совершенно один в пустом зрительном зале. Коллективы Вахтанговского и Омского театров приглашались на черновой прогон, о дне которого должно было быть объявлено дополнительно.

Изучая мизансцены, Рубен Николаевич продолжал и утром, и вечером заниматься фехтованием. И наконец он попросил назначить репетицию, чтобы самому пройти 1-й акт, но пройти чисто технически, ничего не играя. Помню, что я был несколько огорчен этим обстоятельством. Мне, естественно, хотелось поскорее увидеть результат или, говоря футбольным языком, — игру, а не разминку. Однако Симонов вел себя последовательно и едва намекал на будущую игру, и все исполнители словно бы приняли предложенные им условия и тоже только намекали на трактовки отдельных сцен, как бы нацеливая своего художественного руководителя на то, что ожидает его во время настоящего прогона. Если бы пьеса «Сирано де Бержерак» была оперой, то можно было бы сказать, что хорошие певцы в полнакала, напевая, прошли первый акт, щадя голоса перед официальной премьерой. Однако партии были пропеты в высшей степени музыкально и тонко, но только вполголоса, полунамеками. Эта приглушенность исполнения имела свое неповторимое очарование. Акт шел словно под сурдинку, и невольно представлялось, а что же будет, когда все ограничители будут сняты и машина спектакля наберет полную скорость. У меня буквально захватывало дух, я ни на секунду не сомневался в успехе предстоящей импровизации и потирал руки в предчувствии предстоящего наслаждения искусством!

Репетиция кончилась раньше, чем это предполагалось. Николай Охлопков и Рубен Симонов ушли за кулисы и заперлись в гримировальной комнате моего отца. Участники первого акта, а их было немало, взволнованно входили в зрительный зал. Все они были в костюмах, но без грима. Артисты долго не расходились, и кажется, что Охлопков и Симонов ушли из театра в обкомовскую столовую прежде всех остальных участников представления. Во всем театре царила та

особая, ни с чем не сравнимая атмосфера, которая, наверное, заполняет кабинеты, коридоры и лаборатории научного института, где должен проводиться невиданный по своей смелости опыт.

Охлопков дал актерам два свободных дня, помня, что до этого весь состав спектакля трудился без выходных дней!

Ночью, накануне прогона-импровизации, Рубен Николаевич спокойно спал, как ребенок, свернувшись в клубочек, а мы с мамой смотрели на него, боясь нарушить сон «хозяина». Но вскоре и мы, не раздеваясь, прилегли на свои кровати и тоже заснули в ожидании большого праздника...

УТРАТЫ

Надя Ключерева

За неделю до репетиции, на которой Рубен Николаевич собирался сыграть в импровизированном самочувствии чуть ли не весь первый акт, в нашей маленькой комнате царил напряженная тишина. Моя мать тактично намекнула мне, чтобы я на некоторое время прекратил свои фортепианные упражнения, и я, сделав грустное выражение лица, перестал разучивать наизусть сложную английскую сюиту Баха. На самом деле я был рад, что мне предоставлена возможность немного отдохнуть. Я всегда относился к фортепиано как к живому существу, которое одновременно и облагораживает и опустошает душу. Овладеть роялем труднее, чем усмирить тигра. Сложно покорить этого черного зверя на трех ногах с оскалом из черных и белых клавиш и с одним огромным черным крылом-крышкой. Но если зверь признает себя побежденным, он начинает вернее служить тебе верой и правдой и до конца дней приносит тебе радость и успокоение.

Удивительное существо человек. Когда тебе перед экзаменом по русской литературе необходимо прочитать, предположим, «Бесов» Достоевского и «Клима Самгина» Горького, то сам процесс чтения представляется тебе пыткой, и самое гениальное произведение кажется вопиюще скучным и неинтересным, и тебя тянет к роялю, как к речке в жаркий июльский день. Но стоит тебе перед зачетом по сто раз в день играть на фортепиано одно и то же произведение Шопена или Шумана, то великие композиторы становятся тебе ненавистны и рождается жажда прилечь на диван и уже в который раз перечитать, предположим, «Записки охотника»! Помнится, в те дни я с радостью погрузился в чтение и в присутствии отца старался даже не шуршать страницами. Мама ходила по комнате в старых ночных туфлях на мягкой подошве. Шагов ее почти не было слышно. Отец тихо посмеивался над нашим

вниманием к его творчеству и иногда весело нарушал молчание и просил нас перестать валять дурака. Но мы стойко держались, напоминая монастырь молчальников, о котором моя мать любила рассказывать трогательные истории. Она всю жизнь, до последнего своего дня, интересовалась историей религий и астрологией, и даже известный философ Асмус, друг Пастернака, беседовал с нею на религиозные темы и поражался ее знаниям и начитанности.

Наши соседи по квартире — мать и дочь Ключеревы, зная о предстоящей репетиции, проявляли удивительный такт, свойственный простым русским людям. Они негромко переговаривались за стеной, изредка нарушая почти непрерывную паузу. Телефон в коридоре был накрыт большой подушкой, он не звонил, а тихо трещал, и так же тихо Ключеревы отвечали на звонки и старались говорить кратко, четким и вразумительным шепотом. Они не гремели посудой на кухне и мимо нашей двери проходили на цыпочках. Они шли, словно по канату, смешно балансируя и размахивая вытянутыми в разные стороны руками. Чтобы поговорить в непринужденной обстановке, мы выходили на лестничную клетку. Обе Ключеревы с живой заинтересованностью расспрашивали меня, когда же, наконец, состоится долгожданный спектакль и они смогут пойти в театр на «Сирано де Бержерака»? Моего отца они просто обожествляли, и я не совру, сказав, что комедию Шекспира «Много шума из ничего», где отец играл Бенедикта, они смотрели бесчисленное количество раз. Правда, старшая Ключерева все-таки пропускала утренние, а иногда и вечерние спектакли. Зато младшая Ключерева — очаровательная четырнадцатилетняя Надя — принципиально не пропускала ни одного представления и ходила в театр как на радостную работу, боясь опоздать или, не дай бог, заболеть. Однажды, простудившись и заболев тяжелой ангиной, Надя скрыла от матери, что у нее поднялась высокая температура, чуть ли не 39,5. Обвязав горло теплым платком, она отправилась в театр и высидела весь спектакль в полусознательном состоянии. Вернувшись домой, она слегла, но через неделю снова появилась на утреннике. Обманув мать, Надя показала ей градусник с нормальной температурой.

Рубен Николаевич не знал о проделках своей поклонницы. Его радовало, что Надя без памяти влюблена в театр име-

ни Вахтангова, и он с удовольствием сам приносил ей контрамарки на «свои места». Сидя на отцовских местах в середине партера перед проходом, Надя, как мне кажется, чувствовала себя участницей спектакля и не только смотрела на сцену, но и проигрывала все роли по стопроцентной системе Станиславского, то есть переживала по-настоящему, а не наигрывала и не представляла.

Внешность Нади была весьма оригинальна. В ее лице естественно соединялись поэтичность и юмор. Если можно было бы себе представить не итальянского, а чисто русского ангелочка, причем из далекой сибирской деревни, то это была бы Надя. Сибирская мадонна в детстве — вот так, пожалуй, следовало бы определить, в чем же суть ее весьма оригинальной внешности.

Волосы, как и подобает ангелочкам, у нее были светлые, словно выгоревшие на солнце. Глаза, конечно же, голубые. Их никогда не покидало чуть ироническое выражение, словно она знала о собеседнике что-то смешное и не собиралась этого скрывать. Слегка обозначенные скулы едва заметно выступали под глазами, и это заставляло меня невольно задумываться о далеком нашествии монголов и выстраивать в голове бурную биографию падших предков. Верхняя губа ее почему-то всегда была чуть приоткрыта, словно Наде было удобнее дышать ртом. За этими губами, напоминавшими спелую вишню, поблескивали белоснежные зубы, имевшие форму небольших квадратиков. Они были удивительно ровные и все, как на подбор, одинаковые. Однако она не выставляла их на показ. Как это делают современные киноактрисы. Ее улыбка была застенчивой, а когда она смеялась, что случалось довольно часто, она, словно бы стесняясь своего смеха, крепко сжимала губы и зажимала рот ладонью. При этом щеки ее надувались, как воздушный шар. Она зажмуривала глаза и хотала беззвучно, сотрясаясь всем телом. Лицо ее принимало в эти минуты чрезвычайно смешное выражение, ни о какой красоте не могло быть и речи. Перед нами являлась острая комедийная актриса, не заботившаяся о своей внешности, и все вокруг начинали невольно улыбаться и радоваться детской непосредственности очаровательной девочки.

Конечно, я был тайно влюблен в Надю и тоже не пропускал ни одного спектакля. Но если быть до конца откровен-

ным, я смотрел не только на сцену, я исподтишка наблюдал за реакциями Нади. А она, замечу в скобках, на протяжении всех спектаклей ни разу не взглянула на меня! Говорят, что дети — самые талантливые зрители. Они безусловно верят в сценический вымысел и безусловно могут отличить правду от лжи. Мы, взрослые люди и особенно критики, потеряли непосредственность и разбазарили по мелочам свою собственную наивность и доверчивость. Эти качества, дарованные Богом всем детям без исключения, умеют сохранить до старости далеко не все граждане. Одним из величайших качеств театра является то, что он не дает взрослым дядям окончательно погрузиться в цинизм и безверие. Театр пробуждает детство даже в людях заскорузлых и заставляет плакать и смеяться тех, кто уже давно забыл, что такое смех и слезы!

Между прочим, с той далекой поры я, смотря из директорской ложи свои постановки, всегда стараюсь найти в зрительном зале самого непосредственного зрителя. Им может оказаться и девушка, и юноша, и убеленный сединой старец, и самая простая женщина, случайно оказавшаяся в театре.

В какие-то минуты Надина восприимчивость, наивность и непосредственность отвлекали меня от игры вахтанговцев, и я следил за ее лицом, зеркально отражавшим целую гамму чувств, страстей и переживаний. Когда на сцене происходили остроумные перебранки Бенедикта и Беатриче, Надя одновременно с исполнителями еле слышно произносила текст, выученный ею наизусть в результате бесчисленных просмотров спектакля. Ей часто хотелось хлопнуть, но видя, что публика не всегда разделяет ее порыв, она ухитрялась аплодировать беззвучно, то есть якобы быстро и самозабвенно била ладонью о ладонь, но на самом дела кисти правой и левой рук не дотрагивались друг до друга. Она успевала их остановить за сотую долю секунд до прикосновения. Соседи иногда шикали на нее и говорили ей на ухо, что она мешает им смотреть на Симонова и Мансурову, игравшую Беатриче. Надя извинялась, но через секунду стихия актерской игры снова захватывала ее, и она ерзала на стуле, вздыхала, смеялась, плакала, становилась мрачной, замирая, вставала с места, опять садилась, аплодировала вместе со всеми, давая возможность выйти своим эмоциям на волю.

В драматические моменты, когда граф Клавдио несправедливо обвиняет свою невесту Геро в измене, лицо Нади пылало и загоралось всеми цветами радуги, и она каждый раз плакала, вытирая глаза кулачком. По окончании сцены она еще некоторое время сидела недовольная, смешно надув губы, словно пятилетний ребенок, не желающий разговаривать ни с папой, ни с мамой, ни с бабушкой, ни с дедушкой!

В то время, как талантливые артисты Виктор Кольцов и Борис Шумихин разыгрывали смешные сцены клоунов Киселя и Клюквы, Надя, забыв свою привычку смеяться, зажимая себе рот двумя руками, хохотала громче всех. Соседи снова шикали на нее, считая, что она ведет себя неприлично, но она отмахивалась от них, как от назойливых мух. В какой-то момент смех душил ее, она начинала в самом деле задыхаться, ей действительно не хватало воздуха и она делала смешные жесты артистам, стоявшим на авансцене и поглядывавшим в зрительный зал. Эти жесты обозначали, что Надя умоляет комиков прекратить сцену, иначе она в самом деле умрет от смеха! Артисты, друзья Рубена Николаевича, отлично знали Надю и старались вовсю, тайно общаясь с нею как с участницей представления. Видя, что Надя изнемогает, они весело переходили к следующей сцене, давая возможность ей очухаться и передохнуть.

Если во время действия сосед или соседка тихо спрашивали Надю, не является ли она дочерью кого-нибудь из артистов, или просили передать измятую программку, чтобы ознакомиться со списком действующих лиц и исполнителей, она бледнела от ужаса, что ее отвлекают от действия, и с жалобной мольбой смотрела на соседа, прикладывала к губам палец правой руки, умоляя не отвлекать ее; при этом кисть левой руки, согнутой в локте, начинала трепетать, как крыло раненой птицы. Соседи быстро понимали мимическую игру девочки и почтительно замолкали.

Более всего любила Надя сцену в церкви, когда Бенедикт раскрывает перед Беатриче тайны своей души. Тут Надя не двигалась и сидела, словно изваяние, сложив руки на груди. Зная текст и мизансцены, она не смотрела на артистов и, подняв глаза к небу, слушала шекспировский текст, как музыку.

— Я люблю вас, Беатриче. Клянусь душой моей, я люблю вас,— медленно, проникновенно и не громко произносил Си-

монов. Во время этой сцены Рубен Николаевич сам стоял без единого движения, слегка склонив голову перед Мансуровой-Беатриче, тоже застывшей, как изваяние, на ступеньке перед алтарем. Кто знает, может быть, именно статическая мизансцена, сочиненная режиссером Иосифом Матвеевичем Рапортом, каким-то чудом передавалась Наде, и она, как замороженная, не смела пошевелиться, каждый раз ожидая развязки с таким напряженным вниманием, словно впервые смотрела шекспировский спектакль.

По окончании любовного объяснения Бенедикта и Беатриче Надя облегченно вздыхала и, освободившись от мышечного перенапряжения, свободно и легко откидывалась на спинку кресла. Она отдыхала, как спортсменка в коротком перерыве между таймами. Но через минуту она приходила в себя и снова смотрела спектакль с жадностью голодного человека.

Дома Надя говорила мне с удивительной детской непосредственностью, что во время этой трогательной сцены ее всегда охватывает страх и она боится, а вдруг герои Шекспира не поймут друг друга и опять поссорятся.

— Да как же так,— говорил я, ты же сто раз смотрела эту сцену и прекрасно знаешь, чем она закончится.

— Знать-то я знаю,— взволнованно отвечала она,— а все равно боюсь, а вдруг сегодня все не закончится благополучно. Да если бы я каждый раз не переживала, я и в театр перестала бы ходить. Я же хожу в театр переживать и сочувствовать. А как же иначе? Все для этого ходят. Посмотри, какие серьезные люди сидят в зале: и летчики, и солдаты, и врачи из госпиталей, и директора заводов, и рабочие, и крестьяне, и учителя — и все смеются, и все плачут, и забывают о войне, и отдыхают душой, и набираются сил, и соприкасаются с красотой...

— Батюшки, да за тобой записывать надо,— полушутя, полусерьезно сказал я Наде, всегда поражавшей меня своими недетскими рассуждениями.

— Зачем записывать? Это и так все знают, и ничего тут нет нового.

— Ну а что же такое, по-твоему, театр? — спросил я.

— Театр? Это когда люди объединяются, чтобы забыть о своих бедах и переживать чужое горе.

— Ну, это ты о драме. А что такое комедия?

— А комедия существует для того, чтобы мы не разуверились в жизни.

— Ишь ты... Ну а как ты относишься, предположим, к опере?

— Я, как ты сам понимаешь, никогда не была в опере, потому что родилась я в глухой деревне под Омском и дальше нашей области никуда не выезжала. Но вот недавно оперу «Евгений Онегин» из Москвы передавали. Прямо из Большого театра. Козловский пел Ленского, а артист Норцов — Онегина. Я, словно сумасшедшая, сидела под репродуктором и молила Бога, чтобы Ленский остался жив, а Онегина убили. Вот ведь как странно. Мы роман этот в школе проходили, и прочла я его весь от начала до конца и прекрасно знала, чем все это кончится. А вот, поди ж ты, надеялась на чудо — и все тут! Понимала, что я дура деревенская, и все равно надеялась. А когда секундант Ленского Зарецкий, словно дьякон, пропел: «Убит!» — я так разрыдалась, что меня мама валерьянкой отпаивала. И не пойму до сих пор, почему я так рыдала? Оттого ли, что поэта убили, или потому, что вышло не по-моему! Вот когда война кончится, разгромим мы фашистов и войдем в Берлин, я с мамой сразу в Москву поеду. И купим мы с нею два билета в оперу и послушаем, как люди поют, а не разговаривают. Ах, если бы можно было и в жизни так: захотели — заговорили стихами, надоело — запели, соскучились — стали танцевать... Э, да куда там! Жить на свете грустно, и не было бы театра — не стоила бы жизнь и ломаного гроша.

— Ну, это уж ты чересчур! Если бы не было жизни, театру изображать было бы нечего,— стал я спорить с Надей, нарочно вызывая ее на диалог.

— В жизни все случается только один раз,— уверенно сказал Надя,— а в театре можно посмотреть на одно и то же событие и два, и три, и десять, и сто раз. Вот почему театр добрее жизни и умнее, интереснее.

Надя помолчала. Тяжело вздохнула и затем, словно погрузившись в самое себя, продолжала говорить, но уже общаясь не со мной, а с собственной памятью.

— Вот у меня папу на войне убили. У нас в комнате на маленьком столике под стеклом похоронка лежит... Да ты видал,

я же тебе показывала. А столик мы поставили под папиным портретом, как под иконой. На этой фотографии он смешной, вихрастый, в майке со значком «Ворошиловского стрелка». Помню, как мы провожали папу на фронт и он все говорил, что война скоро кончится и что он вернется с орденом Боевого Красного Знамени и прикрутит орден рядом со значком на военную гимнастерку. Я знаю, что он никогда не вернется, но мне хочется, как в театре, еще и еще раз посмотреть на то, как мы провожали его на вокзале, как играл духовой оркестр, увидеть, как тронулся поезд, и почувствовать, как тихо плакала мама, подставив свое лицо под дождь. Дождь шел не сильный, так, только накрапывал, а слезы из маминых глаз лились, как ручьи, и смешивались с каплями дождя. В театре я еще раз могла бы пойти и посмотреть на наше расставание, а в жизни ничего нельзя вернуть. Вот за что я и ненавижу ее, проклятую, и вот отчего люблю театр, где все, как в сказке, возвращается — и грустное, и веселое. Все, все, все!..

Сейчас, уже будучи пожилым человеком и вспоминая Надины рассуждения, я жалею, что в те далекие дни у меня просто не хватило жизненного опыта и что я не сказал ей, что именно жизнь дала нам свой самый бесценный дар — память, что память похожа на театр, как сестра на брата, и тоже имеет удивительное свойство возвращать прожитые дни. Вот и сегодня, в сию минуту, я воскресил Надю в своей памяти, и неважно, сколько нам нынче лет, важно, что молодость наша продолжает жить нетленно, несмотря ни на что! Театр — это чудотворная память человечества, а не отдельной личности, и благодаря могуществу этих двух священных даров — театра и памяти — перед нами расхаживают на подмостках и царь Эдип, и принц Гамлет, и Дмитрий Самозванец, и Жанна д'Арк, и наши современники, и даже люди будущего! На сцене воскресают люди, некогда жившие на земле, и люди вымышленные. И те и другие в равной степени способны пробудить в нас и чувство гнева, и чувство сострадания. Правда и вымысел сливаются на сцене воедино и взаимообогащают друг друга. Театр является вместилищем всемирной памяти и он ежевечерне в разных уголках земли напоминает людям об их прошлом, настоящем и будущем и, напоминая, предостерегает их.

Ах, Надя, Надя! Конечно же, это была моя первая любовь! И в дальнейшей моей жизни ни одна женщина не могла понравиться мне, если в ней не было хоть одной черты, напоминавшей либо внешность, либо характер Нади. Она как бы определила мой вкус на всю жизнь и, следовательно, не покидала меня во время моих долгих поисков счастья!

В те далекие годы чувство свое я хранил в глубокой тайне! Я был убежден, что если бы я, забываясь и краснея, признался Наде в любви, то чувство мое, покинув свое убежище, погасло бы мгновенно, как спичка, зажженная на ветру. И я упорно хранил молчание, радостно сознавая, что в душе моей живет одинокое и в то же время всеобъемлющее чувство, прежде не изведенное мною.

Один безымянный француз трубадур, живший в середине века, выразил в своей песне поразительную мысль о том, что взаимная любовь — уже не любовь и ей следует придумать другое название. То, что я не пользовался взаимностью четырнадцатилетней девочки, для меня совершенно неоспоримо, и самое удивительное, что я и не рассчитывал на внимание Нади. Меня радовало чувство, зародившееся во мне, и я, будучи тогда юношей искренним и неиспорченным, боялся расплескать это чувство и носил его в себе, понимая, что из него произрастает и лирика, и вдохновение, и вера, и желание самосовершенствования, и радость труда, и служение Родине!

После войны мы первое время регулярно переписывались с Надей, и, удивительное дело, судя по письмам, она не выросла, а продолжала оставаться такой же наивной и непосредственной девочкой. Язык ее поражал меня своей образностью и непредсказуемостью. Мысли всегда были по-детски оригинальны. Надя никогда не писала шаблонным языком и избегала банальностей и «общих мест». Когда у меня в Москве начался серьезный роман с очень талантливой девушкой и мы чуть было не поженились, я однажды решил написать Наде о том, как я относился к ней, живя в городе Омске. Я как бы чувствовал себя освобожденным от обязанности молчать, а скрывать от Нади то, что непосредственно связано с ее именем, мне казалось не совсем не удобным. Кстати, именно Надя, ее образ, ум и улыбка буквально вынудили меня впервые взяться за перо и попробовать написать стихотворение.

Я написал ей много стихов, находясь в Сибири, но не записывал их, а хранил в памяти и теперь позабыл. Однако одно стихотворение, которое я хотел послать ей вместо письма уже из Москвы, я записал и помню его наизусть. Вот оно:

СОНЕТ

Посвящается Н.К.

Куда любовь уходит? Почему
Она не возвращается обратно
И тихо погружается во тьму,
Как будто ей во тьме бродить приятно?

Любовь осталась в письмах и стихах.
Но можно ли довериться конвертам?
Любовь ушла, как будто впопыхах
Ей новый путь был жизнью предначертан.

Меня крутил ее водоворот,
Сжигал огонь, нес ветер ураганный.
Любовь ушла, оставив у ворот
В мою судьбу свой пропуск постоянный.

Я верю, что во всем своем величье
Она вернется, но в ином обличье.

Перечитав стихотворение, я решил, что сонет слишком сложен, что Надя просто ничего не поймет, на зная всей предыстории его написания, а объясняться презренной прозой не хотелось. Я так и не послал письма ни в стихах, ни в прозе. Надя тоже вдруг ни с того ни с сего перестала присылать мне свои очаровательные письма, и переписка наша прекратилась. Поскольку я сам в Москве влюбился, я решил, что и Надя в Омске последовала моему примеру и, наверное, вышла замуж. Я был настолько убежден в этом, что даже сделал для себя вывод, что Наде будет неприятно получать мои письма и оправдываться перед мужем в том, в чем, собственно, и не следовало оправдываться.

Прошло еще несколько лет, и как-то я, разбирая свой письменный стол, наткнулся на большую связку писем, напи-

санных прозрачным и ясным детским почерком. «Да это же от Нади»,— весело вспомнил я и погрузился в чтение. Спустя много лет я обратил внимание, что все свои письма Надя заканчивала одной и той же фразой: «Передай от меня низкий поклон и сердечный привет своему отцу Рубену Николаевичу и скажи ему, что я не устаю его вспоминать и в жизни, и в роли Бенедикта...» В конце следовало загадочное многоточие, на которое я прежде просто не обращал внимания. Прочитав подряд все Надины письма, я вдруг задумался над многоточиями, каждый раз звучавшими одинаково и словно переписанными из одного письма в другое. Смутная догадка мелькнула в моей голове и, наконец, превратилась из догадки в предположение и из предположения — в очевидный факт!..

Нужно же было прожить столько лет, чтобы, наконец, понять, кому было отдано сердце Нади! Отца моего уже не было в живых. Помню, что в день его похорон я получил короткую телеграмму, которая доныне хранится у меня: «Женя! Это я — Надя».

В городе Омске во время эвакуации отцу моему было сорок два года. Выглядел он значительно моложе. Невысокий, худенький, изящный, подвижный, с огромными черными глазами и чуть застенчивой улыбкой. Он всегда выглядел подтянутым и отдохнувшим, словно вернувшимся с юга человеком, и, кажется, легкий загар никогда не сходил с его лица. Голос у него был низкий, и это несоответствие придавало облику моего отца веселость, мужество и силу. Красивый нос с небольшой восточной горбинкой, совершенно очерченные губы, смуглые руки с длинными пальцами и похожие на жемчуг эlegantные ногти создавали монолитный образ художника-поэта. Легкая седина на висках только оттеняла его молодость и одухотворенность. Женщины влюблялись в него до безумия, и он сам часто говорил мне, что не может хорошо играть спектакль, если в зале нет красивой женщины. Думаю, что донжуанский список Пушкина... Впрочем, довольно!.. Кстати, о Пушкине...

Мой отец обожествлял Пушкина. Собирал первые издания его сочинений, и до сих пор на особой полке в кабинете Рубена Николаевича хранятся первые издания «Бориса Годунова», «Цыган», «Графа Нулина», «Бахчисарайского фонта-

на». На столе отца в специальном футляре лежит бронзовая медаль с изображением профиля поэта. Медаль была отчеканена в 1899 году в ознаменование 100-летия со дня рождения гениального человека. Кстати, мой отец гордился тем, что родился ровно через сто лет после рождения Пушкина. Он относился к этой дате мистически и знал почти всего Пушкина наизусть. Читал на эстраде «Цыган» и «Полтаву», декламировал в домашней обстановке множество стихотворений, записывал на радио передачи, посвященные творчеству Пушкина, в частности, сцену у фонтана из «Бориса Годунова» и «Каменного гостя», где сам играл Дон Жуана. В дни, когда отмечалось столетие со дня гибели Пушкина, Рубену Симонову предложили сняться в кинофильме «Поэт и царь». Он съездил на пробы, был утвержден, но сам себе не понравился и отказался от съемок, сказав, что Пушкина можно играть только гениально, а даже талантливо нельзя! К счастью, на радио сохранилось много записей, и фирма «Мелодия» выпустила специальную пластинку, или, как теперь говорят, специальный диск. И мы можем услышать и «Желанье славы», и «Погасло дневное светило...», и «Пророк», и «Заклинание». Читал мой отец просто и вдохновенно, читал, преображаясь в поэта. Читал удивительно музыкально, виртуозно выявляя и мысли, и ритмы, и гармонию строк. Однажды в зале им. Чайковского перед самым началом войны мой отец давал сольный концерт, в котором исполнил не поэмы, а стихи. Составить программу ему не представляло особого труда, потому что он мог читать Пушкина часами, без остановок. Тут стоял вопрос только литературной композиции, и он выбрал любовную лирику, отчего весь концерт был подчинен как бы единой теме. Набравшись смелости, Рубен Николаевич пригласил в зал им. Чайковского своего любимого поэта Бориса Леонидовича Пастернака. И великий современный поэт пришел послушать стихи великого поэта века минувшего.

— А вы похожи на Пушкина,— сказал Борис Леонидович, придя за кулисы.— И жест у вас пушкинский, и постав головы, да и темперамент африканский. Вы правильно составили программу. Ее можно было бы назвать «Пушкин и любовь»! Любовь не только по отношению к женщине, но и любовь — как высшее проявление христианства. Помните, у апостола Павла так и сказано: «Бог — это любовь!»

Мой отец относился к Пастернаку как к чудотворцу и считал, что после смерти Вахтангова Борис Леонидович остался единственным пророком на Руси!

Кстати, сходство моего отца с Пушкиным однажды отметил и Вахтангов. Это была забавная история, которую Рубен Николаевич любил рассказывать своим гостям. Я слушал этот рассказ неоднократно и передаю его почти дословно. А дело было так.

Как-то раз в Мансуровской студии перед ночным прогнозом гоголевской «Женитьбы» студийцы показывали гримы. Мой отец, репетировавший Жевакина, приклеил себе баки и взерошил волосы; увидев грим Рубена Симонова, вышедшего перед занавесом, Вахтангов, сидевший в зрительном зале, закричал диким голосом:

— Симонов! Вы с ума сошли! Зачем вы загримировались под Пушкина! Я и так знаю, что вы чем-то на него похожи, что вы выучили чуть ли не все его сочинения и судорожно ищите площадку, где бы вам дали возможность выступить с чтением поэм и стихов! О! Я знаю ваши планы! Вам на Студию наплевать, вам не нужен коллектив, вам только нужна аудитория, перед которой вы станете выдрючиваться и демонстрировать, какой вы необыкновенный чтец и как удивительно похожи на автора!

— Я читаю стихи Пушкина только дома или в дружеской компании и не вижу в этом ничего предосудительного, обидевшись, огрызнулся Рубен Симонов.— А вы кричите на меня так, словно я бог знает что натворил!..

— Натворили! — еще громче крикнул Вахтангов.— Вы проявили безвкусицу! Вы хотели через образ Жевакина намекнуть публике и своим поклонницам на того, с кем у вас есть чисто внешнее сходство! Да вы мне весь спектакль угрожите! Все зрители только и будут говорить, что Вахтангов спятил, загримировав моряка Балтазара Балтазаровича Жевакина под поэта Александра Сергеевича Пушкина! Нелепость!..

— Что же мне делать? — упавшим голосом спросил Симонов.

— Немедленно сдерите баки и сделайте все, чтобы быть абсолютно не похожим на великого поэта. И позабудьте, хотя бы на время, все его поэмы и стихотворения! Сегодня вам

они мешают. Вы нет-нет, да начинаете декламировать. Стихи — штука въедливая! Они волей-неволей въедаются в слух и проникают в интонации, где должна властвовать проза. Я сам больше всего на свете люблю стихи, но всему свой черед. Наша Студия находится только на дальних подступах к поэзии.

— Извините... Я понял,— уже еще слышно прошептал Симонов и стал сдирать скрепкой приклеенные баки, морщась от боли и охая.

Евгений Багратионович мгновенно сменил гнев на милость и громко захохотал.

— Да, юмора у вас не отнимешь,— давясь от смеха, произнес Вахтангов.— До чего же смешно вы сдирали баки. Да ведь это же целая мимическая сцена! Вот только жаль, что негде ее использовать. Впрочем, в театре все пригодится.

И в самом деле. Мой отец, рассказывая эту сцену в гостях или на лавочке в доме отдыха, разыгрывал целую пантомиму, показывая, как он сдирал баки, как он корчился от боли, как глаза его лезли на лоб, как коленка чуть ли не упиралась в подбородок, как он стонал и подпрыгивал на одной ноге. Это был образцовый этюд «на память физических действий», и друзьям моего отца, умиравшим от хохота, действительно казалось, что артист, что называется, с корнем отрывает баки, намертво приклеенные лаком к щекам Балтазара Балтазаровича Жевакина...

— Симонов, спуститесь в зал и подойдите к режиссерскому столу,— негромко и доверительно произнес Вахтангов. Отец молниеносно сбежал в партер и присел рядом со своим богом. Бог нагнулся и прошептал на ухо своему любимому ученику:

— Вот сыграем Гоголя и примемся за что-нибудь поэтическое, за «Пир во время чумы», например, или за Шекспира. Вот там я дам вам волю. Мы же с вами поэты, не правда ли? А теперь марш разгримировываться и сегодня прогоните спектакль без грима. Найти внешность гоголевского персонажа не так-то просто. Тут надо три пуда соли съесть. Кстати, попросите, чтобы Юра Завадский помог вам найти грим. Он хороший художник. Ступайте...

И мой отец с той же молниеносной быстротой влетел на сцену и исчез в разрезе серенького дешевого занавеса.

Кто знает, может быть, именно сходство моего отца с Пушкиным тревожило детское воображение Нади Ключевой? Как я вспоминаю теперь, она любила и роман, и оперу «Евгений Онегин». У изголовья ее кровати, прикрепленная кнопками к выцветшим обоям, висела репродукция пушкинского портрета работы Кипренского. Репродукция выцвела, но другую достать было невозможно. И Надя по утрам только сдувала с нее пыль, так как протирать «портрет» тряпочкой или даже носовым платком было опасно. Дети иногда объединяют в своем воображении нескольких людей — и живых, и мертвых. И кто знает, может быть и бессознательно, образ поэта и артиста были для Нади неразделимы...

С неудержимой стремительностью летит время. И в том отрезке жизни, который нам суждено пролететь, есть только две остановки: начальная и конечная! В легкокрылом самолетике, рассчитанном только на одного человека и именуемом время, я лечу уже более шестидесяти лет. Днем мы не выпускаем руля из рук и по ночам летим на автопилоте, вовсе не будучи уверенными, что проснемся поутру! Кажется, совсем недавно я пролетал над весенними полями моего детства: трава едва пробивалась из-под земли, с гор весело стекали ручьи, воздух был напоен удивительной свежестью, и птицы, прилетевшие издалека, звонко и молодо пели на заре. Ни на секунду не остановившись, на полной скорости влетел я из своего детства в юность. Леса, пролетавшие подо мной, густо зазеленели. Лето властно и могуче вступило во все свои права. На полях колосилась пшеница, на безоблачное небо изредка налетали грозовые тучи, и благотворный дождь обрушивался на землю, проселочные дороги на некоторое время становились непроходимыми. Грузовики буксовали, и их вытаскивали трактора. Но грозы улетали в края иные, и изнуряющая жара заставляла людей пожилых целые дни лежать на диване без движения. С каждым днем мои сверстники становились все образованнее, они читали книги и постигали науки. Мы влюбились, женились, ревновали, обретали друзей и радовались жизни, убежденные, что нет ей ни конца ни края. К сорокалетним людям относились как к отживающим свой век старикам. Чувствовали свою силу и были убеждены, что все задуманное нами непременно осуществится! Но, не успев оглянуться, мы

сами становились сорокалетними, начинали влюбляться в молодых девушек и открывали печальный закон, что мы стареем и дряхлеем, а любовь молодеет день ото дня и тревожит нас возрастным несоответствием! Поля, пролетавшие под нами, покрывались высокими стогами сена. Леса желтели, и птицы уже не пели своим птенцам песен утреннего пробуждения. Осень часто давала о себе знать, и пора нашей человеческой зрелости полностью соответствовала осеннему покою и ясности. Нам уже было и что вспомнить, и о чем пожалеть. Планы на будущее уже представлялись такими радужными, и многие потери невольно превращали нас в философов! Мы, недавние школьники и студенты, теперь сами становились учителями и воспитывали своих детей, умалчивая о собственных пороках и заблуждениях.

Я никогда не предполагал, что доживу до старости. И вот, начиная с 1985 года мой неутомимый самолетик с кратким именем «Время» уже несет меня над белыми зимними полями. Реки — и те покрыты снегом. Земля уже потеряла свои определенные очертания, напоминая сверху веселый костюм Труффальдино, весь сшитый из маленьких лоскутков самых разнообразных окрасок. Куда ни взглянешь — все бело. Вот разве что леса, словно нарисованные на белоснежной бумаге тонким черным карандашом, да так нарисованные, что виден каждый ствол, разве что одни леса оттеняют белоснежную пустыню! Глядя сверху на эти черно-серые черточки, невозможно поверить, что совсем недавно они зеленели и благоухали, что запахи свежих листьев и высоких трав сливались с прошлогодними прелыми запахами опавших листьев и отцветших трав и создавали удивительный аромат!

На этом последнем маршруте нашего жизненного пути мы уже торопимся искупаться в студеной реке, нам уже не хочется переночевать на сеновале. Мы можем пропустить интересный концерт и решающее спортивное соревнование, мы предпочитаем больше читать и меньше ходить. Сама работа начинает утомлять нас, и, чтобы не страдать бессонницей, мы начинаем подумывать о писании мемуаров. Мы начинаем уделять внимание внукам и внучкам больше, чем уделяли сыновьям и дочкам. Друзья начинают нас безжалостно предавать. Прошлые успехи уходят в песок. В троллейбусах соро-

калетние молодые люди уступают нам свое место, и далекие шаги финала еле слышно, но уже раздаются где-то за горизонтом. Воспоминания начинают чаще посещать нас. На кладбище давно уже спят наши родители и учителя. Знакомых становится все меньше и меньше. Школьные товарищи, встречая тебя на улице, удивленно вглядываются в твое изменившееся лицо, робко спрашивают, ты ли это. И, узнав, что это ты, стараются поскорее закончить беседу, ибо понимают, что с ними стряслась та же самая беда. Они тоже стали неузнаваемыми. Этап этот называется старостью, и счастлив тот, кто к этому времени не становится дураком, а приобретает мудрость. Ту самую мудрость, которая, по мысли Сенеки, является высшей ступенью человеческого развития! Ну а дальше, если самолет не опрокинется от усталости и изношенности, мы перелетаем в страну дряхлости и иногда достигаем конечной станции всеми забытые и отверженные...

И все же скажу, положи руку на сердце: я пролетел через все времена года, и в каждом из них есть своя красота и гармония. Тут великая природа не обделяет нас, и возможно, что именно предельное разнообразие пейзажей, которые нам суждено увидеть на протяжении полета, не дает нам заскучать от однообразия пути, а наоборот, заставляет еще раз восхититься фантазией Творца и еще раз и окончательно уверовать в его существование!

И вот наступил 1985 год. Мне исполнилось 60 лет, и я был награжден орденом Ленина. Вахтанговцы устроили вечер по этому поводу. Мне было радостно видеть дружелюбие своих товарищей, с которыми рука об руку мы проработали вместе ровно 40 лет! Срок немалый. Ровно сорок лет исполнилось и моей преподавательской деятельности в Театральном училище имени Б.В. Шукина. В театре я был главным режиссером, в Школе — заведующим кафедрой режиссуры. Работы было много. Я мечтал о создании Студии имени Рубена Симонова и с этой целью набрал актерско-режиссерский курс, предварительно вместе со своими коллегами прослушав и просмотрев 3000 абитуриентов. Мне представлялось необходимым на деле осуществить завет Вахтангова об идеальном устройстве современного театра. Он видел это устройство в триединстве: ТЕАТРА, СТУДИИ и ШКОЛЫ. Конечно же, тут дело не только в организационно-формальном воплощении

замысла основателя театра, но прежде всего вопрос стоял о создании трех коллективов, спаянных ясностью идеи, безусловной интеллигентностью, общностью целей и подлинным дружеством. Предстояла борьба с премьерством, натурализмом, бескультурьем и взаимными неприязнями. Именно об этом размышлял я ранним августовским утром, сидя у окна электрички, стремительно летевшей со станции Дорохово в Москву. Лето было жаркое, и по синему небу, как по сказочному озеру, медленно, словно лебеди, плыли чистые, белые облака. День был воскресный, поэтому из Москвы электрички шли переполненными, а в Москву, наоборот, — пустыми. Я покинул Дом творчества ВТО, благословенную «Рузу», чтобы присутствовать на футбольном матче «Спартак» — «Арарат». Матчи этих двух команд всегда ставят меня в положение героя древнегреческой трагедии, и я испытываю на себе, что такое борьба чувства и долга. Я болею за «Спартак» с далеких довоенных времен, и чувства мои отданы этой талантливой команде. Я горжусь личной дружбой с Никитой Симоняном и Константином Бесковым, но, поскольку Рубен Николаевич был армянином и гордился этим до самозабвения, я не могу из чувства долга не болеть за «Арарат». И когда эта команда под руководством Н. Симоняна выиграла и первенство, и кубок, я сломя голову кинулся в Ереван, чтобы участвовать в торжествах по случаю выигрыша дубля.

Итак, я летел в Москву из Рузы, чтобы испытать в душе сложную борьбу чувства и долга и болеть за благородную ничью! В квартире никого не было. Солнце пекло, как на юге. Я открыл все окна и балкон, чтобы устроить хоть небольшой сквозняк, и сел за стол в отцовском кабинете, чтобы разложить его любимый пасьянс — «Могилу Наполеона». До матча оставалось еще добрых три часа, и за мной должен был захватить мой старый друг Николай Озеров — комментатор предстоящего матча.

Вдруг совершенно неожиданно кто-то робко дотронулся до звонка. Мне даже показалось, что я ослышался. Но звонок зазвенел снова, на этот раз уже более настойчиво. Я подошел к двери и с любопытством спросил:

— Кто там?

— Ни за что не догадаешься,— ответил мне мучительно знакомый женский голос.

— Надя! — ошеломленно произнес я и от волнения забыл, как отрывается дверь. Я почему-то стал крутить ключ от нижнего замка, когда дверь была заперта на верхний. Поняв свою ошибку, я быстро распахнул дверь...

Передо мной стояла пожилая женщина. На вид ей было около шестидесяти лет. Она была скромно, но опрятно одета. Белый кружевной воротничок, каких уже давно не носят в Москве, был, по-видимому, надет специально и украшал наглухо застегнутый ворот несколько старомодной блузки. В этом возрасте женская шея обычно претерпевает определенные изменения, и ее стараются прикрыть воротничками всех фасонов. Что-то щемяще-трогательное было во всем облике пятидесятивосьмилетней Нади.

— А туфли снять? — первым делом спросила она, наверное, считая квартиру моего отца мемориальным музеем.

Надя уже нагнулась, чтобы снять туфли, и стала быстро оглядывать пол, вероятно, ища специальные тапочки.

— Что ты... Бог с тобой... Заходи, пожалуйста, вот сюда, направо, в кабинет...— засуетившись, произнес я.— И садись вот в это кресло...

— Нет уж,— ответила Надя, входя в кабинет.— Я сяду вон в то кресло. Оно стоит спиной к свету, и ты не сможешь разглядеть моих морщины. Ишь ты, какой хитрый... Хотел меня на самом свету посадить, чтоб лучше разглядеть. Знаем мы вас, режиссеров...

Надя легко опустилась в облюбованное ею кресло, и, несмотря на то, что легкая тень коснулась ее лица, я увидел яснее ясного, что ее светлые голубые глаза не выцвели и светились все такой же, как и в былые годы, наивностью и чистотой, и голос звучал по-прежнему звонко и молодо! Рубена Николаевича уже давно не было в живых. Надя, не сходя с места, стала молча разглядывать фотографии на стенах, библиотеку, письменный стол, на котором лежали карты, кабинетный рояль фирмы «Бехштейн» и портрет моего отца работы Павла Дмитриевича Корина. Она медленно поворачивала голову, и я чувствовал, какое усилие потребовалось ей, чтобы скрыть свое волнение и не расплакаться. Мы молчали долго. В моей жизни никогда не было такой продолжительной паузы. Кажется, ей не было конца... Я стоял у широко распахну-

той балконной двери... Был слышен шум моторов пролетающих по Садовой автомобилей. Откуда-то из соседнего дома доносилась негромкая музыка явно магнитофонного происхождения. За стеной у наших соседей скулила собака, оставленная уехавшими на воскресенье хозяевами, и однообразный стук маятника больших старинных часов доносился из столовой... Все эти шумы и звуки только оттеняли тишину, но Надя, кажется, ничего не слышала, наверное, погруженная в воспоминания... Мы не виделись с нею сорок лет! Нет, больше — сорок два года! Шутка ли...

— Удивительно...— наконец произнесла Надя с какой-то чисто чеховской интонацией. Возможно, это интонация Нины Заречной, пришедшей в последнем действии в дом, где жил Тригорин. Впрочем, отец мой с Тригориним имел мало общего, но то, что я в этой сцене напоминал Треплева,— совершенно очевидно! Что же касается духовного сходства Нади с Чайкой, то его можно было бы проследить. Она, конечно, перелетела к нам, как птица, из другого века, сама того не сознавая, и если бы я ей робко намекнул на это, то Надя замахала бы на меня руками и произнесла: «Да ты что, спятил?»

Гудели автомобили, звучала музыка, скулила собака, и стучал маятник, а я не вступал в диалог, понимая, что присутствую при своего рода исповеди, и что каждое неосторожное слово может спугнуть Надю и она уже ни за что не скажет мне о чем-то важном и значительном.

— Удивительно,— повторила она,— я работаю медсестрой в ялтинском санатории и редко бываю в Москве. Но, знаешь, Женя, мысленно я часто представляла себе кабинет твоего отца — и вот страшно... почти не ошиблась... Я словно бы уже когда-то видела и этот письменный стол, и разбросанную колоду карт. Они, наверно, и при жизни Рубена Николаевича точно так же лежали на зеленом сукне? Ты не поверишь, но я представляла себе и эту стену, всю увешанную фотографиями. Ну-ка, дай я подойду посмотрю на них поближе.

Надя встала, быстро подошла к стене и надела на свой курносый носик большие мужские очки. Поняв, что я обратил на это внимание, она весело посмотрела на меня и сказала:

— Ты не таращи глаза. Это очки моего мужа, а свои я перед отъездом разбила. Он у меня в Ялте сидит с внучкой, а я

вот в Москву к подружке приехала, чтобы на тебя, дурака, посмотреть. Ну, а теперь рассказывай, кто здесь кто. Хотя постой, я сама постараюсь отгадать. Вот этот седой в пижаме похож на Станиславского. Уж не он ли?

— Он.

— А почему Станиславский сидит в полосатой пижаме?

— Мой отец отдыхал с ним в санатории «Барвиха». Это любительский снимок.

— А-а... Понятно. Смотри ты, и надпись, и подпись — все как полагается. А это кто?

— Это Петр Леонидович Капица.

— Тоже артист?

— Нет, он физик.

— Хороший, наверно, раз здесь висит.

— Очень хороший.

И все фотографии с надписями. Это надо же...

— А вот — писатель Алексей Толстой,— сказал я, перехватив инициативу и взяв на себя роль экскурсовода.

— Константинович?

— Нет, Николаевич. Ты фильм «Петр Первый» помнишь?

— Угу.

— Так вот, это по его роману сняли.

— Это мы знаем. Там тоже артист Симонов играл, ленинградский.

— Верно.

— А это кто, красивый такой, со старичком на лавочке сидит?

— Это великий поэт Пастернак и пианист Гольденвейзер. Он Льву Толстому на рояле играл.

— Про пианиста я не слышала, а про Пастернака читала. Я его жалела, когда на него Хрущев набросился. О! Постой, постой, а вот этого дядечку в очках я сразу признала. Это Маршак! Так ведь?

— Да.

— А рядом кто? Вон они с твоим отцом стоят и руки другу другу жмут...

— Рядом — Арам Хачатурян.

— Как же, знаю. В нашем театре в городе Омске под его музыку «Маскарад» Лермонтова играли. А потом «Танец с

саблями» по радио чуть ли не каждый день шпарят и к месту, и не к месту. Батюшки, а это Мейерхольд. Я по подписи разобрала. Он был лучше, чем Вахтангов?

— Не хуже.

— А кого этот шарж изображает? Кто это в дохе так быстро в ресторан идет? И подпись смешная: «Целые дни занят, бед-ный!»

— Это карикатура артиста Михаила Чехова на его друга Евгения Вахтангова. Это подлинник. Вот видишь подпись: «Мих. Чехов».

— Да, у тебя богатая коллекция, ничего не скажешь. А вот Рубен Николаевич с Гагариным. Где это они сфотографировались?

— Это в Праге. Куда Гагарин приехал сразу после своего подвига. Он был у вахтанговцев на «Иркутской истории». Мы там гастролировали. Снимок сделан в антракте.

— А рядом кто? Вон, налево от Гагарина?

— Юлия Борисова в гриме Вальки-дешевки.

— А, вот она какая. Мы же провинциалы. Мы плохо знаем артистов театра. Борисова в кино мало снимается, вот я и не узнала, хотя фильм «Посол Советского Союза» два раза смотрела. А почему Маяковский не подписал свою фотографию?

— Видишь ли, мой отец часто слушал Маяковского в Политехническом музее, а вот лично знаком с ним не был. Эту фотографию подарили моему отцу его сестры — Люда и Оля.

— А! Как же... Я даже помню, он их в «Облаке в штанах» упоминает:

Скажите сестрам Люде и Оле,

Что ему уже некуда деться...

— Ишь ты, смотрите-ка! Ты Владимира Владимировича на память цитируешь.

— А ты что же думаешь, одни москвичи Маяковского любят? А это кто? Хотя нет, постой. Не говори. Я сама догадаюсь. Минуточку... Шляпин? Да?

— Правильно. Молодец. Мой отец учился в шляпинской студии, и у нас в семье хранятся некоторые книги из шляпинской библиотеки. Ту есть автографы Рахманинова, Буни-



Рубен Николаевич Симонов
ведёт репетицию



Евгений Рубенович Симонов



Мама и бабушка



Лена Поливанова



Дедушка,
мамин отец



Дети первого поколения ваханговцев во дворе
"вахтанговского" дома в Большом Левшинском переулке, 8-а.
Седьмой слева - Евгений Симонов



Мама Елена
Михайловна



Жене 10 месяцев



... и 3 года

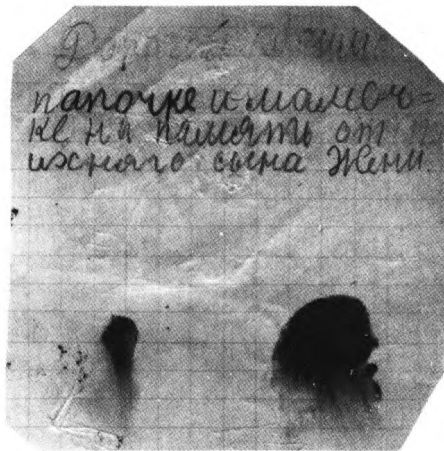
Оценка успеваемости и посещаемости учащегося

Названия предметов	Оценка успеваемости по четвертям				Испытания	Годовая оценка
	I	II	III	IV		
Русский яз. Устный		хорошо	удовлетв.	хорошо	отлично	хорошо
Русский яз. Письменный		хорошо	удовлетв.	хорошо	отлично	
Общ. оценка		хорошо	удовлетв.	хорошо	отлично	хорошо
Родной яз. Устный						
Родной яз. Письменный						
Общ. оценка						
Литература						
Иностранный язык						
История						
Обществоведение						
География		хорошо	хорошо	хорошо		хорошо
Арифметика		хорошо	хорошо	хорошо	хорошо	хорошо
Алгебра						
Геометрия						
Тригонометрия						
Физика						
Химия						
Биология		хорошо	хорошо	хорошо	хорошо	хорошо
Черчение						
Рисование		хорошо				
Музыка		хорошо	хорошо	хорошо		хорошо
Руководство и труд, обуч.		хорошо	хорошо	хорошо		хорошо
Физическая культура		хорошо	хорошо	хорошо		хорошо
Военные занятия						
Поведение		хорошо	хорошо	хорошо		хорошо
Часы (уроки) отсут. учед		27				
На них пропущено		уроков				
Кол-в. опозд. на уроки						
Итого года (переведен в след. класс, остались на следующий год, исключен, отгушен и т. д.)						

Подпись классн. руковод. Шенниса

Подпись родителей Шеннисова

Табель успеваемости
ученика 4 класса Жени Симонова



Надпись на обратной стороне рисунка Жени Симонова
родителям: "Дорогим моим папочке и мамочке
на память от ихнего сына Жени"



Юность



Рубен Симонов





Борис Шукин



1937
4 сент

Милому Рубицу Михаилу
На память о нашей встрече
в Барвихе и об беседах
по вопросам искусства
и организованного творчества.

Верили мы
любимой
Лилии
Милонов
я пишу

Корсакин
Александр
Виночкин



Здравствуй
моему сыну на 97
Медведеву Фан

Дарственные надписи
Р.Н. Симонову
от К.С. Станиславского
и М.А. Булгакова



Р.Н. Симонову
В знак
Хорошо
мне
К
Там
Р

1937
23 сент



Николай Охлопков



"Сирано де Бержерак".
Сирано - Рубен Симонов



Цецилия Мансурова



"Сирано де Бержерак". Роксана - Цецилия Мансурова



Рубен Симонов. 1946 г.



"Филумена Мартурано".
Сориано - Рубен Симонов



За кулисами в антракте спектакля "Филумена
Мартурано". Слева направо: Рубен Симонов,
Николай Охлопков, Цецилия Мансурова
и постановщик спектакля Евгений Симонов



"Сирано де Бержерак".
Кристиан - Виктор
Кольцов



Сирано - Рубен
Симонов,
Роксана -
Цецилия
Мансурова



Евгений Симонов был всегда убедителен



Репетиция юбилейного вечера в Большом театре,
посвященного 100-летию со дня рождения
Евгения Вахтангова. 1983 г.



"Иркутская история". Валя - Юлия Борисова



"Иркутская история". Виктор - Юрий Любимов,
Лариса - Елена Коровина, Валя - Юлия Борисова,
Сердюк - Николай Плотников, Сергей - Михаил Ульянов





"Старинные русские
водевили".
На репетиции
с Григорием
Абрикосовым



С Юлией Борисовой в фойе Театра
имени Вахтангова



"Маленькие трагедии".
Дон Гуан - Николай Гриценко,
Лепорелло - Николай Плотников



"Дети солнца".

Лиза - Галина Пашкова, Чепурной - Николай Тимофеев



"Западня".

Гуже - Гарри Дунц, Купо - Владимир Этуш,
Жервеза - Лариса Пашкова



"Антоний и Клеопатра".
На репетиции с Ю. Борисовой и М. Ульяновым



Беседа с вахтанговцами. В первом ряду:
А. Пелесов (ректор Щукинского училища),
Ю. Яковлев, В. Этуш

М.У.

Мы жасушдары дечо-дечоим
в нашем будущем! Не так ли?
А ты махнув на всё рукой
удраш задумал из себя вылезать.

А я поэтому пишу -
ты в мюэ добавил
детишка лонку.

Я все равно не отпишу
тебя в проклятую
Китонку!!!
Л.С.

Автографы Евгения Симонова.

Стихи Михаилу Ульянову и записка Алле Казанской
во время заседания Учёного совета Щукинского училища

Алле Казанской
Всюду подлость и каверство,
Гибнем мы, как казачи.
Правды в орударстве
Быть не может на Руси!

Мы наводим блеск и ретушь
на заставший мажорант.
Вторично правду забыли,
что он виден во всем?

Симонов -
совет училища 26 апреля 1918

Габр. 44-м чм. Т. Д. Суренчен
Фре ... и т. д.

28
март
1994.

Андрей Иванович Суренчен 28.
В. Суренчен

Рубен и Евгений Симоновы

Суренчен, сын и Суренчен



Хорошо от себя Суренчен.

Рубен и Евгений Симоновы
Шарж Евф. Симонова



У входа в Театр имени Рубена Симонова



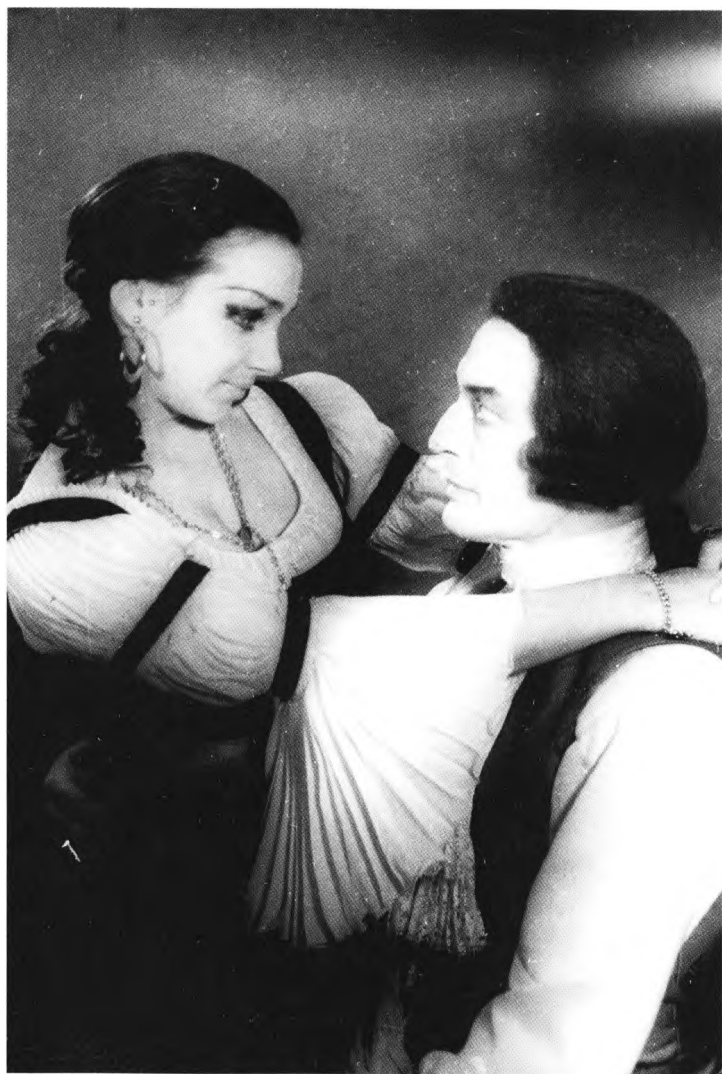
"Принцесса Турандот" на сцене
Тетра имени Евг. Вахтангова





"Три возраста Казановы".

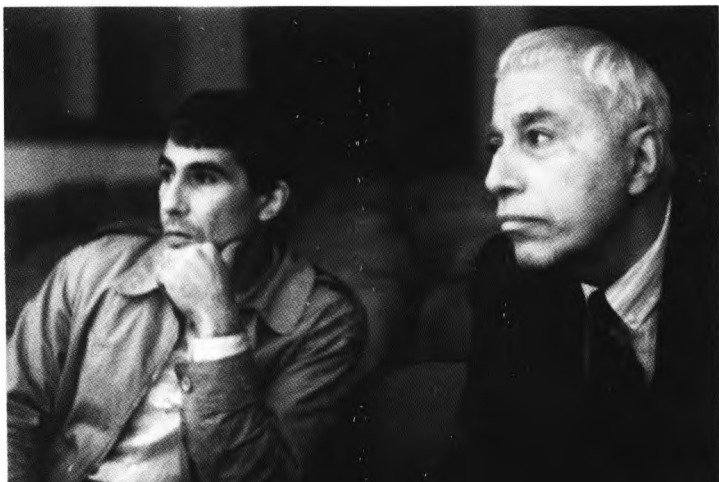
Генриетта - Е. Сотникова, Казанова - Е. Князев



Генриетта - О. Чиповская, Казанова - В. Лановой



Генриетта - О. Гаврилюк, Казанова - Ю. Яковлев



Рубен Симонов (младший) и Евгений Симонов



Рубен и Евгений Симоновы.
Шарж (раскрашенная глина) А. Кацынского



В зрительном зале Театра имени Рубена Симонова

на, Бальмонта, Ермоловой, Юрия Анненкова, ну и самого Федора Ивановича.

— Ты эту библиотеку на учет поставил?

— Нет.

— Это нехорошо. Завещай ее государству.

— Слушаюсь, товарищ начальник!

Надя подошла к неизвестному ей портрету и прочитала написанные на портрете стихи:

Твои глаза — две черные сливы,
Красивы, легкий и счастливый.
Веселый, зубы, как брильянты,
Пленительны твои таланты.
Берешь не только женщин в плен,
Ты и меня пленил, Рубен!

— Вот здорово! — искренне восхитилась Надя. — А кто это?

— Догадайся.

— Ну раз стихи — значит поэт. Твардовский?

— Нет.

— Исаковский?

— Нет.

— Василий Иванович Лебедев-Кумач?

— Нет. Это Василий Иванович Качалов!

— Вот тебе на. Да это же артист!

— Ну и что ж, что артист. Ты думаешь если человек артист, то он и стихов писать не имеет права.

— А он лихо написал. Зря такой хороший поэт в артисты пошел. А отец твой сочинял стихи?

— Случалось.

— Я так и думала. У него душа была поэтическая. Он и в жизни говорил так красиво, словно не прозой, а стихами... Заслушаешься. А ты пишешь?

— Пишу. Даже несколько пьес стихами написал.

— А где они?

— Спрятал в стол.

— Зачем?

— Пусть полежат, а там видно будет. Вот прочту их через пару лет свежим глазом и сразу пойму, мура это или нет.

— Наверное, мура. А может быть... А стихи тоже сочинишь?

— Сочиняю.

— И тоже прячешь в ящик?

— Прячу.

— А, наверное, это правильно. Если человек пишет для себя, он ни за что не соврет, а если для журнала, то волей-неволей да что-нибудь приплюсует для красного словца.

И снова наступила тишина. Надя неторопливо подошла к роялю и облокотилась на закрытую крышку. Ее поза отдаленно напоминала «Вдовушку» Федотова. Она слегка опустила глаза, чуть выдвинула вперед бедро и, как говорили в старину, призадумалась и пригорюнилась. Мне быстро передалось ее настроение, и я присел у клавиатуры, словно собирался аккомпанировать певице исполнению старинных романсов.

— Теперь дело прошлое,— задумчиво произнесла Надя,— знаешь, Женя... Я безумно любила твоего отца! Любила, когда была девчонкой. Мне было стыдно, но я любила так, что до сих пор в себя прийти не могу... У меня есть муж, и я жутко влюблена в него, а вот отца твоего я любила. А любовь и влюбленность — вещи разные. Женщины давно стали догадываться об этом, а вам, мужикам, и невдомек, какая большая разница между любовью и влюбленностью. Ох, батюшки! Чего это я говорю, даже сама не понимаю,— вдруг озорно произнесла Надя, желая вернуться из мира воспоминаний в яркий и солнечный сегодняшний день...

— Уж ты извини меня,— добавила она, желая свести все к шутке.— День нынче жаркий, градусов тридцать небось, вот я и взбрендила. Чудо все это... Ты не слушай меня. Я так — брежу, словно чокнутая...

И опять наступило молчание, но уже не столь длительное, и Надя сама быстро прервала его.

— А вот если бы мы в метро встретились или на улице, ты узнал бы меня? Разглядел бы в старухе четырнадцатилетнюю Надьку?

— Ты не старуха...

— Врать-то,— стремительно произнесла Надя.— У меня вечером поезд отходит Москва — Симферополь. Достать би-

лет было почти невозможно. О тебе я не расспрашиваю. Знаю, что ты режиссер. Даже в Малом театре работал с самим Ильинским и с Жаровым... Тяжело, наверное, тебе было?

— Не легко...

— А до отца тебе далеко... Только уж ты не расстраивайся...

— Да что ты, бог с тобой. На что ж тут обижаться? Ты и в Омске так ко мне относилась.

— Как?

— Да просто никак,— шутливо сказал я.— Не обращала внимания, да и все тут.

— Я ни на кого внимания не обращала,— словно желая оправдаться, сказала Надя.— Для меня на свете был один человек, а остальные — люди. Люди, люди и люди. Я даже не задумывалась, хорошие они или дурные. Передо мной была толпа. Как это у вас на сцене называется — массовка из людей. А человек был один! Избранный...

Мы прошли на кухню. Разогрели себе обед и там же на кухне и пообедали. Говорили обо всем: и о трудной Надиной работе, и о ее замечательном муже, и о моем сыне, и о дочери...

— А ты, Наденька, в общем-то, сестра милосердия? Правильно? — спросил я.

— Точно,— ответила она коротким современным словом.— А кем бы я могла еще стать? Никем. Я отношусь к своей работе как к долгу, и не беда, что зарплата маленькая. Я ведь еще в Омске — помнишь? — все по госпиталям бегала. Раненым «Онегина» по книжке читала. Призвание! — задумчиво сказала Надя и затем, не меняя интонации, повторила: — Призвание!

Я обратил внимание, что, когда к ней подступала грусть и она чувствовала, что еще секунда и чувство это подступит к горлу и, возможно, вызовет слезы, говоря языком музыки, мгновенно меняла минорную тональность на мажор и как бы снимала создавшееся напряжение. Она в эти минуты смело иронизировала над собой, и в этом проявлялся ее врожденный вкус и безупречное ощущение меры.

— Ну, Евгений Рубенович,— весело сказала Надя, перечеркнув предыдущую печальную интонацию,— теперь сыграйте мне что-нибудь на фортепианах, и я отправлюсь на Курский вокзал. Вещи у меня там в камере хранения...

Мы снова перешли в кабинет, и я открыл большой том песен Тихона Хренникова, подаренный мне автором с дружеской надписью. Я спел Наде «Ночь листвою чуть колышет...» Во время войны в Омске эту очаровательную песенку на слова Антокольского еще не пели на эстраде певцы. Под звуки изящной мелодии еще не танцевали на сцене балетные пары. Единственным исполнителем этой песенки был Рубен Симонов. Когда Бенедикт после «сцены розыгрыша» начинал влюбляться в Беатриче, он шел на авансцену и, чутко прислушиваясь к оркестру, негромко и проникновенно пел, увы, теперь запетую мелодию из «Много шума из ничего». Симонов пел низким голосом на октаву ниже предложенной композитором тональности.

Исполняя Наде песенку, я старался подражать голосу отца, и она слушала, широко раскрыв глаза, и улыбалась, пораженная сходством голосов. По окончании моего «номера» Надя, как и в Омске во время спектакля, захлопала в ладоши и крикнула «браво!».

— Ух, до чего же похоже,— сказала она.— Тебе, Женя, надо не спектакли ставить и не пьесы в стихах сочинять, а выступать на эстраде, как Райкин. И слава у тебя была бы громкая, и денег бы ты много заработал, и к нам в Ялту на гастроли бы приезжал.

— А я в молодости много выступал на эстраде,— не без гордости сказал я.— Вергинского и Козловского изображал.

— Батюшки! — снова резко меняя течение разговора, закричала Надя.— Я же на поезд опаздываю! Бежим! Проводи меня...

Мы выскочили на улицу очертя голову и, по счастью, быстро схватили такси. Я проводил Надю на Курский вокзал, помог ей уложить вещи в купе и затем спустился на перрон. Появившись в окне вагона, Надя лукаво погрозила мне пальцем и потом этим же пальцем нарисовала на окне большой вопросительный знак. Я неуклюже кивнул головой в знак того, что она права, что она разгадала мою тайну, столько лет хранившуюся под замком. Она послала мне полушутливый воздушный поцелуй и с ироническим сожалением пожала плечами. Я развел руками, словно говоря: «Ну что, мол, тут поделаешь, дело прошлое, но что было — то было...»

Поезд тронулся. Во всех окнах пассажиры размахивали руками, подпрыгивали на месте, перебегали от окна к окну, только Надя Ключерева недвижимо стояла в окне, и рама окна напоминала раму картины, написанной современным художником. Лицо Нади снова сделалось молодым и по-детски талантливым. Я проводил глазами удаляющийся поезд, уносящий Надю из Москвы в Симферополь, откуда ей предстояло на автобусе добираться до Ялты.

Домой, на улицу Щукина, я возвращался пешком. Мне казалось, что все пассажиры уже давно разошлись по своим купе пить свежесваренный чай с вафлями, а Надя до сих пор стоит у окна и невидящим взглядом смотрит на окрестности Подмосковья. Перед ее глазами, как мне казалось, пролетают совсем иные картины, картины далекого прошлого. Война, Сибирь, заснеженный Омск... Похоронка... Эвакуированные заводы, госпитали, эшелоны с новобранцами, отправляющимися на фронт... Очереди за хлебом... Репродуктор на площади Дзержинского и омичи, слушающие сводки Совинформбюро... Небольшая квартира на первом этаже, семья Симоновых... Отец и сын... Облдрамтеатр...

Я был убежден, что Надя до самых сумерек стояла у окна, пораженная и своим поздним признанием, и своим запоздалым открытием. И не странно ли, что этим жарким летним днем мы открыли друг другу нечто чрезвычайно существенное и нам обоим стало легче, и мы на некоторое время действительно, как в сказке, помолодели на 40 лет!

Придя домой в пустую квартиру, я прошел на кухню и неторопливо стал мыть посуду. Занятием этим я занимаюсь крайне редко, а тут я отмыл и тарелки, и чашки до блеска и поставил их на полку, как музейные реликвии. Читать не хотелось, смотреть телевизор тем более. Футбольный матч с участием «Спартака» я пропустил, ехать в «Рузу» на электричке на ночь глядя считал нелепым, и единственное, что мне оставалось,— это лечь на постель, закрыть глаза и еще раз восстановить неожиданную встречу во всех подробностях. Я действительно закрыл глаза и наяву просмотрел сон — сон моей юности.

«Господи,— подумал я,— как хорошо, что Надя, будучи в возрасте Джульетты, не призналась Рубену Николаевичу в своем чувстве, а трогательные букетики полевых цветов, кото-

рые она самозабвенно собирала в поле и преподносила своему кумиру, не выдавали ее детского увлечения. Хорошо, что и я сумел промолчать и избежал обидного для себя объяснения».

Сорок лет мы не видели друг друга, и чувства, некогда переполнявшие нас, нынче едва теплились в самых глубоких тайниках души! Жизнь так устроена, что мы редко вспоминаем детство, но эти неожиданные и непредсказуемые воспоминания возвращают нас к нашей изначальной чистоте и цельности, дарованной всем людям без исключения в начале жизни! И именно они, эти воспоминания, дают нам возможность подумать о неверно прожитых днях, о своих ошибках и заблуждениях. Искренность и простодушие детства вытесняются полуправдой и холодной разумностью. Деловитость и расчетливость, как ржавчина, разъедают светлые помыслы и, по существу, парализуют творческую волю.

Два поздних признания раскрепостили и очистили нас. Мы передали друг другу нечто самое сокровенное. Мы как бы обменялись кладами, хранившимися в недрах нашего сознания за десятью замками, и, передав эти клады друг другу, стали вдвое богаче и, как ни странно, почувствовали облегчение, какое приносят людям исповедь и причастие...

Грустно, но чувствую, что мы более уже никогда не увидим друг друга — нам обоим немало лет... А, впрочем, возможно, нам и не следует встречаться.

Во взаимоотношениях двух людей достигнут пик. Следующая встреча уже не потрясет нас — и это не потому, что нам нечего сказать друг другу, а потому, что самое главное уже сказано.

ИМПРОВИЗАТОР

Итак, я вновь возвращаюсь к тем далеким дням, когда роль Сирано де Бержерака еще не была сыграна и мой отец только готовился к репетиции, на которой ему хотелось сразу сыграть первый акт и показать вахтанговцам наяву, что означает импровизация!

Однажды Рубен Николаевич сам заговорил о предстоящей репетиции:

— Уж не зря ли я все это затеял? — негромко сказал он, протирая одеколоном только что выбритое лицо.

Ответа не последовало, так как отговаривать отца от задуманной импровизации было бы кощунством, а поддержать его идею было опасно, ибо он, конечно же, мог провалиться.

— Чего вы молчите? — спросил он и снова, не дождав-шись ответа, отправился в ванную комнату, перекинув через плечо полотенце.

Оставшись одни, мы с матерью, словно глухонемые, стали объясняться лишь нам одним понятными жестами, означавшими, что, мол, никаких советов давать не надо, пусть, мол, он сам разбирается. В это время из ванной комнаты, где не было света и нужно было зажигать все ту же легендарную коптилку-семячко, раздался громкий голос:

— Была — не была! — крикнул отец и добавил: — Нерешительность — признак умственного расстройства!

Между прочим, эту фразу о нерешительности он со времен Омска часто повторял в трудные минуты жизни. Это была мысль о Гамлете, высказанная в полужутливой форме.

Я отправился на кухню, где на железной печурке колокотал большой старинный чайник, скорее напоминавший самовар. Этот солидный медный чайник был приобретен моей матерью на барахолке за городом. Помню, она отдала за него тяжелые коричневые занавески, присланные из Москвы специально для обмена на «нужные вещи». Эти занавески ко-

гда-то висели в кабинете моего отца. Впрочем, сам он был настолько далек от бытовых вопросов, что вряд ли помнил, какого цвета занавески висели в его московском кабинете. Взяв чайник, я разбавил кипяток холодной водой из-под крана и отправился в ванную комнату, чтобы отец мог умыться теплой водой. Газовая колонка, как и электричество, не работали, и мы с отцом по утрам поливали друг друга на руки воду из толстого и невозмутимого чайника, который был похож на замоскворецкого купца времен Островского и, право же, имел человеческий облик. Во время войны он сослужил нам добрую службу, и мы привезли его с собой в Москву, где он однажды был поставлен нами на газовую плиту. По нашему недосмотру вода выкипела и чайник погиб. Он расплавился, почернел и был отдан старьевщику.

Мне вспоминается, как при тусклом свете коптилки я лью отцу на сомкнутые ладони теплую воду, как он, склонившись над ванной, моет руки, затем лицо, как он смешно фыркает и трясет головой, затем вытирается своим вафельным полотенцем и, ощутив во всем теле необыкновенную утреннюю свежесть и бодрость, откашливается, словно певец на эстраде перед исполнением коронной арии, и начинает громко скороговоркой стремительно произносить тщательно вызубренный текст.

— Вот это да! — восхищаясь собственной памятью, произносит отец.— Смотри, у меня текст и вправду от зубов отскакивает. Самым большим чудом на земле является память человеческая. И та, что молчалива, и та, что разговорчива.

— За тобой надо записывать,— шутя, говорю я.

— А ты не записывай, ты запоминай,— поправляет меня отец и пускается в рассуждения.— Вот послушай,— говорит он, воодушевляясь собственным открытием,— отбросив роль в сторону, артист сперва мучается и вспоминает текст по мысли, ибо мысль запоминается прежде своего словесного выражения. Затем после определенной работы текст начинает укладываться в памяти. Что-то запоминается само собой, что-то нужно специально вызубривать, повторяя по сто раз на дню, как сложный фортепианный пассаж. И наконец, текст роли уже сидит в тебе, как твои собственные еще не произнесенные слова. Темпераментные и стремительные сцены не-

пременно нужно учить, иначе их не одолеешь. Я ненавижу артистов, которые ждут на репетиции, когда к ним снизойдет вдохновение, и говорят набившую оскомину чушь, что, мол, текст у меня еще не лег на душу, еще не выучился сам собой. Это рассуждения лодырей и лентяев. Я вот взял и выучил за неделю самый сложный первый акт и теперь, клянусь тебе, могу говорить стихами Ростана, а сам в это время пасьянс раскладывать и думать совсем о другом.

— Да,— говорю я и привожу отцу странный пример из своей более чем скромной практики пианиста: — Знаешь, папа, я однажды сел за рояль и попробовал сыграть первую быструю часть английской сюиты Баха наизусть. Бился, бился, ну ничего не получается. Сижу, зубрю, а сам постепенно начинаю думать о Москве, о школьных товарищах... Думаю и играю, не глядя в ноты. Вдруг смотрю, батюшки ты мои, я же до конца всю первую часть сюиты наизусть проиграл. Вот чудеса!..

— А второй раз получилось? — заинтересованно спросил отец.

— Конечно, нет,— уверенно ответил я.— А вот через пять дней я уже мог играть эту сюиту, не глядя в ноты, и параллельно декламировать твои роли. Слова и музыка звучали одновременно, не мешая, а дополняя друг друга!

— Да, когда роль вошла в твою плоть и кровь, ее уже ничто не вырвет из тебя. Можно даже за шахматной доской сложную комбинацию продумывать, а самому роль повторять. Да, брат, человек до всего человеческого додумается, а вот тайну памяти, как тайну рождения новой жизни, никогда не откроет.

Мы вышли из ванной и остановились в полутемном коридоре, куда слабо проникал свет из нашей приоткрытой двери.

— Позвольте! Рифмы... Так! К услугам вашим я! — продекламировал отец вступление в знаменитой балладе Сирано — и его понесло...

Я, успевший выучить на память не только роль де Бержерака, но и тексты всех персонажей первого акта, как суфлер, стал стремительно подавать отцу реплики, и он мгновенно отвечал, отчеканивая слова и ошеломляя меня бешеным темпом! Я едва успевал за ним, а он несся вперед неудержимо, жонглируя репликами, как талантливый циркач!

В театре все знали, что Симонов хочет симпровизировать несколько сцен из первого акта, и в зрительном зале собрались не только участники спектакля, но и вся труппа вахтанговского театра. Кроме вахтанговцев, прослышав о предстоящем эксперименте, в партере и бельэтаже появились актеры Омского театра. Сама атмосфера ожидания создавала в зрительном зале нешуточное напряжение, и мне кажется, что мой отец волновался, как перед премьерой, и, по-моему, втайне сам был не рад своей затее. Охлопков до открытия занавеса быстро расхаживал по проходу, пытался шутить, делая вид, что уверен в благополучном исходе, но сам волновался еще больше, чем Рубен Николаевич.

Подобного рода эксперимент впервые проводился в вахтанговском театре, и многие артисты говорили, что их обоих одолела блажь. При этом всех, естественно, волновало, чем все это закончится, и поскольку в каждом артисте живет зритель, жаждущий острых ощущений, то все артисты и явились в театр в надежде присутствовать при полном провале или при неожиданном триумфе двух гладиаторов.

Партер Омского драматического театра в этот зимний, морозный день больше напоминал трибуны стадионов, заполненные отчаянными болельщиками, или, еще того лучше,— кулуары московского ипподрома перед решающим заездом. Азарт достиг своего апогея — глаза у всех блестели и речь была отрывистой. Никто не говорил долгих и пространных фраз, все изъяснялись телеграфным словом, а особо нервные дамы даже задыхались от перенапряжения. Елена Ивановна Охлопкова быстро переходила от группы к группе и, неизменно улыбаясь, повторяла одну и ту же фразу: «Что ж это будет? А? Что ж это будет?»

Концертмейстер нашего театра Евгения Семеновна Пажитнова, по-видимому желая перебороть волнение, негромко играла на фортепиано первые такты знакомых ей виртуозных произведений Листа, Шопена, Рахманинова. Начав, предположим, «Кампанеллу» Листа, она вдруг обрывала мелодию и ни с того ни с сего переходила на Революционный этюд Шопена. Отыграв первые пассажи, перескакивала на среднюю часть Юношеской прелюдии Рахманинова и, не закончив тему, со страстью возвращалась к Листу, на этот раз

исполняя отдельные фрагменты из «Венгерских рапсодий». Это полубезумное попури еще больше взбудораживало и без того взнервленный зрительный зал. Гриша Абrikосов метался между кресел, иногда присаживался на ступеньки, ведущие из коридора в партер, затем вскакивал, бежал на галерку, через минуту показывался под самым потолком, почти доставая рукою до люстры, потом снова спускался вниз и неожиданно высовывал голову из оркестра, встав ногами на дирижерский стул.

Сейчас Григорий Андреевич Абrikосов — один из лучших артистов нашего театра, мой большой друг и товарищ по многим театральным сражениям. Десятилетний Гриша пользовался исключительной любовью вахтанговцев, и никто из них не сомневался, что он будет хорошим артистом. Так оно и случилось.

Не так давно, после премьеры спектакля по произведениям Г.К. Жукова и К.М. Симонова, посвященного сорокалетию со дня нашей Великой Победы, «Полстраницы оперативной сводки», мы с Абrikосовым вдруг вспомнили годы эвакуации и ту самую репетицию, которую я сейчас пытаюсь описать. Мы шли с Гришей по мирному вечернему Арбату, смотрели, как празднично выкрашены старинные особняки, радовались, что Арбат станет пешеходной улицей, спорили, правильные ли поставили у театра фонари, заглядывали в темные окна бывшего кинотеатра Юного зрителя, по моей просьбе переданного Моссоветом вахтанговцам в качестве помещения для студии при театре, и вдруг невольно заговорили об одном и том же: нам вспомнился Омск тяжелой военной поры. Конечно, нам тогда и в голову не приходило, что я стану главным режиссером вахтанговского театра, а Григорий Абrikосов будет удостоен звания народного артиста и так сыграет сцены смерти комдива Зайчикова, что в зале воцарится небывалая тишина, напоминающая минуту молчания, когда вся страна чтит память павших.

— Да, — неторопливо произнес Гриша, — много я повидал на своем веку и спектаклей, и репетиций, но репетицию, когда Рубен Николаевич вышел на сцену в роли Сирано, я не сравню ни с чем!

Наверное, читатель думает, что мы были свидетелями театрального чуда, но в том-то и вся штука, что в этот день Рубен Николаевич потерпел неудачу, а проще сказать — провалился. Эксперимент, как это часто бывает и в науке, и в искусстве, не дал желаемого результата, и нужно было обладать сверхъестественным юмором и силой воли, чтобы не впасть в отчаяние и через два-три месяца покорить зрителя неслыханно высоким творением и создать героический образ вдохновенного поэта-воина!

Я убежден, что в спорте действуют те же законы, и чемпионы мира по шахматам иногда проигрывают партии, и лидеры футбольных соревнований покидают поле, проиграв с разгромным счетом. Весь секрет заключается в том, чтобы суметь взять реванш и на финишной прямой в заключительной стадии соревнования оторваться от своих преследователей и первым упасть грудью на ленточку. Умение сделать вывод из досадного поражения — это большое искусство. Сколько нужно усилий, чтобы снова собраться и ринуться в бой. В слове «реванш» таится энергия, и умение взять реванш — едва ли не важнейшее качество и ученого, и артиста, и спортсмена!

Боже мой! Какие только чудеса не случаются со спектаклем накануне премьеры! Как часто я был свидетелем странных и непостижимых случаев, когда хороший, талантливый, одобренный художественным советом спектакль вдруг проваливается на генеральной репетиции. Я испытал на собственной шкуре необъяснимые явления так называемого выпускного периода, когда вдруг артисты начинают на зрителе играть прямо противоположное тому, что мы совместно искали долгие месяцы. А кому из актеров неведомы счастливые минуты театрального чудотворства, когда вчера провалившийся спектакль вдруг собирается в монолитное, единое целое, приобретает непредвиденные краски и наподобие большой птицы взмывает в небо, оставив на земле своих злостных недоброжелателей. Почему несмешная сцена внезапно озаряется юмором, отчего скучная сцена в какой-то момент становится трогательно-прекрасной и вызывает у зрителя благодарные слезы? Как это получается, что артист, которого было решено отстранить от исполнения роли, неожиданно исправля-

ется и становится украшением постановки? Почему актриса, завалившая роль и от отчаяния изменившая прическу, вдруг именно из-за этой новой прически находит образ: и походку, и манеру говорить, и публика забрасывает ее цветами и провожает долгими аплодисментами? Терпение, терпение и терпение! Вот что требуется от режиссера прежде всего. Не нужно приходить в отчаяние от нелепо сыгранной сцены, не следует торопиться с преждевременными выводами. Надо уметь ждать, не торопить артиста и не требовать результата, пока он сам не созрел. Немало лет требуется, чтобы кедровый лес дал плоды. Лесники — народ обстоятельный и несуетливый, они мудро смотрят, как постепенно вырастает самое могучее в мире дерево, и не тянут его за вихор, боясь нарушить естественное движение ввысь.

Я глубоко верю, что все лучшее, что выстраивалось и открывалось на репетициях, рано или поздно взойдет и даст свои плоды. Все талантливое никуда не может деться, но оно, по странному закону, может на некоторое время исчезнуть и повергнуть режиссера и актера в состояние глубокой тревоги. Уметь мужественно довести спектакль и роль до желаемого результата, не останавливаться на середине пути, не поддаваться унынию и неукоснительно видеть перед собой вдалеке у горизонта мерцающий огонек — конечно, цель твоего путешествия. Где ждет тебя и покой, и отдохновение — вот неписаный закон творчества!

Теперь, имея за плечами немалый опыт театральных битв, не так уж сложно размышлять о том, что такое целеустремленность в творчестве и как важна одержимость и вера в таком сложном деле, каким является искусство.

Но тогда, будучи еще не искушенным в вопросах театра, неудача отца представлялась мне катастрофой, непоправимым несчастьем и я не понимал, почему сам Рубен Николаевич не сходит с ума и не рвет на себе волосы.

Так что же, собственно, произошло?

Попробую вспомнить все по порядку.

В зрительном зале медленно погас свет, как это случается перед началом спектакля. Большой театральный пролог на этот раз не исполнялся, хотя он был виртуозно поставлен

Охлопковым и игрался перед занавесом спектакля. Николай Павлович называл этот пролог сценической увертюрой на тему «Приезд публики в зал Бургундского отеля в 1640 году». Сцена, где действовали гвардейцы, мушкетеры, маркизы, кавалеры, горожане и горожанки, пажи, поэты, актеры и актрисы, скрипачи, зрители и зрительницы, дамы, монахини, ученики, дети, пирожники, карманники, испанские солдаты, лакеи и т.д., была на это раз аннулирована, и прогон начался прямо с выхода Монфлери (артист М.Н. Сидоркин).

Я не стану описывать сюжет «Сирано де Бержерака», напомним только, что ложноклассический артист Монфлери и его манера держаться на сцене вызывали раздражение Сирано, и он явился в театр сорвать успех прославленному, но безвкусному артисту. Роксана — единственная и бессмертная любовь де Бержерака — находилась в ложе, и это придавало Сирано особую силу, граничащую с вдохновением!

Первую сцену, которую Охлопков называл «Свержение Монфлери», Симонов начал репетировать как-то удивительно весело и беззаботно. Сирано, по замыслу режиссера, полужелал на ступеньках амфитеатра и почти не двигался в то время, как весь зал Бургундского отеля кипел от негодования, размахивал руками и перемещался с места на место.

До сих пор звучит у меня в ушах не злая, а скорее озорная интонация Симонова-Сирано, обращенная к Монфлери:

А разве не было тебе запрещено
Играть на месяц? О! Теперь я срок удвою.
Два месяца играть не будешь, шут пустой!
Ну! Ну! Немедленно с подмостков прочь! Домой!

Ничто не предвещало беды. В зрительном зале послышался всеобщий вздох облегчения и доброжелательные улыбки скользнули по лицам зрителей. Однако короткие реплики, недостаточно тщательно наговоренные с партнерами и представляющие невероятную трудность для актера, постепенно стали выбивать Рубена Николаевича из творческого самочувствия. Стремительный ритм сцены как бы приостановился, Симонов-Сирано начал путать текст, сбиваться, не вовремя вступать в общение с партнерами, то есть задерживать свои

реплики или, наоборот, произносить их преждевременно, тем самым нарушая стройное течение четырехстопных, пятистопных и шестистопных ямбов, которыми Т.Л. Щепкина-Куперник перевела героическую комедию Ростана. Если открыть пьесу «Сирано де Бержерак» и посмотреть только имена действующих лиц, то мы увидим, с какой молниеносной скоростью на протяжении каких-нибудь трех страниц перебрасываются короткими фразами самые разнообразные персонажи. Вот их далеко не полный перечень: Гижы, Ле Бре, Сирано, Монфлери, Первый маркиз, Второй Маркиз, Чей-то голос, Другой голос; далее Ростан, оркеструя свое произведение, смело раздает реплики и пишет, что их выкрикивают поочередно Партер, Толпа, Публика, затем вступают Дамы, за ними Горожане и, наконец, Вельможи, Зрители, Паж. И только после этого всеобщего гвалта, обозначенного ремаркой «шум», начинается знаменитый монолог Сирано, или, говоря музыкально-оперным языком, звучит его первая ария:

Вам всем шуметь я запрещаю:
Молчанье! Слушайте меня!
Достоин храбрость вашу оценя,
Я вызов ко всему партеру обращаю.

С большим трудом добрался Симонов до монолога и даже тяжело вздохнул от отчаяния, что вызвало смех в зале. Огорчившись приему «не по существу», Рубен Николаевич тем не менее мужественно продолжал сражаться, и мне показалось, что его героизм равнозначен смелости самого Сирано де Бержерака!

Монолог был сыгран Симоновым с такой тончайшей иронией и с таким неподдельным остроумием, он так едко и в то же время изячно высмеял Монфлери, что артист Михаил Сидоркин от отчаяния по-настоящему прослезился и вытирал слезы, размазывая грим.

Успех невиданной импровизации постепенно нарастал, и недавние неполадки и огрехи в сцене с разбушевавшимся великосветским обществом отошли на второй план и, кажется, были забыты. Заключительные строчки монолога, когда Сирано, сравнив расплывшего Монфлери с полной луной, тре-

бует немедленного «затмения», проще говоря, настаивает на том, чтобы Монфлери покинул подмостки, эти заключительные реплики были приняты вахтанговцами и артистами Омского театра взволнованными и долгими аплодисментами. Симонов, застенчиво улыбнувшись углами рта, слегка потупив глаза и чуть-чуть опустив ресницы, неторопливо снял серую шляпу с большими полями и поклонился одновременно сразу двум партерам — настоящему, где сидели мы все, и вымышленному, где расположились исполнители спектакля.

Тут бы, наверное, надо было и закончить эту редкую и воистину уникальную репетицию, но, будучи в душе спортсменом и зная, что теннисист не имеет права покинуть корта, пока не завершит последнего сета, Симонов, чего никто не ожидал, двинулся дальше с неистовым темпераментом и бешенством! Глаза его сверкнули, вся фигура приобрела динамические очертания, голос зазвучал звонче, он запрокинул голову, вытянул подбородок, и огромный нос Сирано, как Пизанская башня, устремился к небу и медленно стал раскачиваться из стороны в сторону!

В зале наступила та самая тишина, которая бывает в цирке, когда раздается барабанная дробь и под самым куполом канатоходец с завязанными глазами, осторожно пробуя ступней канат, медленно движется над головами замеревших зрителей.

Симонову предстояло сыграть сложнейшую сцену Сирано с виконтом де Вальвером. Аркадий Борисович Немировский гордо выступил вперед, понимая, что дождался своего звездного часа. Нужно заметить, что все актеры были в репетиционных костюмах, но без гримов, а Рубен Николаевич, подобрав удобный ему костюм, наклеил большой нос, который явно ему помогал ощутить сущность образа и преображал его духовно.

Появление Немировского было встречено легкими полуплутивыми подбадривающими аплодисментами чисто спортивного свойства: мол, не унывай, Аркадий! К этому знаку внимания Аркадий Борисович отнесся снисходительно-небрежно и попросту сделал вид, что аплодисментами его не удивишь.

Итак, милейший Аркадий Борисович в ярком репетиционном костюме и при шпаге, следуя авторской ремарке, подошел к Сирано и принял вызывающую позу. Рубен Николаевич

оглядел своего любимого ученика с головы до пят и, выполняя мизансцену, предложенную Охлопковым, скрестил руки на груди и стал терпеливо ждать, что же скажет ему виконт де Вальвер? Какой нелепой остротой попробует он оскорбить поэта? Немировский, почувствовав внимание публики, сильно затянул паузу и, наконец, соблаговолил неторопливо произнести долгожданную фразу:

— Послушайте... Ваш нос... я вам скажу... ваш нос... Велик ужасно.

— Да, ужасно,— спокойно ответил Симонов и, грустно покачав головой, пожал плечами, мол, что поделаешь, так уж получилось, уж таким я уродился.

К великому моему сожалению, большой монолог о своем носе Симонов сыграл совсем не так, как репетировал его дома. Наверное, сказались усталость и нервное переутомление. Возможно, боясь наигрыша, он решил сыграть его по правде, логично, естественно, без особых взлетов, произнести то, что называется «по мысли», главным образом следя за тем, чтобы раскрыть смысл стихотворного текста. Он часто говорил мне, что если вдохновение вдруг изменяет артисту, то ни в коем случае нельзя насильственно пробуждать его в себе. Насильственно вызванное чувство мгновенно рождает ложь, артист в таких случаях тратит невероятные усилия и, тем не менее, не достигает результата. На нашем профессиональном языке это называется польтажем.

— Боже,— говорил мой отец,— сколько артистов пытаются таким образом обмануть публику и искусственно взбудоражить зрительный зал. Вся ложноклассическая школа родилась на этой основе. Я уверен, что Монфлери был именно таким артистом и именно эти завывания, закатывания глаз и напряженные жесты и дали повод Сирано де Бержераку столь агрессивно выступить против знаменитого трагика.

— Начав монолог,— сознавался впоследствии отец,— я, почувствовав, что искренность изменяет мне, попробовал было надать жару и малость поднаиграть, но потом жуткая мысль промелькнула в моей голове: а не стану ли я сам похож на Монфлери, и это выбило меня окончательно из творческого самочувствия.

Симонов не рискнул остановить репетицию, это противоречило бы замыслу, и он решил искать спасительный выход

и начал играть как бы в другом регистре. Ему, как мастеру, показалось, что лучше сыграть честно по бытовой правде, чем наиграть и вызвать у зрителя чувство неприязни. Поэтическая правда немыслима без подлинного вдохновения, и Рубен Николаевич решил исполнить свою партию чисто, но вполголоса, как бы речитативом, больше всего на свете боясь дать петуха, то есть сорваться на высокой ноте.

Кстати, в подобной манере глубокой бытовой правды и логики уже после войны играл Сирано де Бержерака Михаил Федорович Астангов — и играл весьма своеобразно и умно!

Рубен Николаевич был артистом-поэтом (амплуа ныне не существующее), а в то далекое утро, почувствовав, что музы вдруг оставили его, он весьма грамотно и с большим мастерством прочел со сцены как бы прозаический перевод поэтического произведения, прочел подстрочник, и лишил свое исполнение высокой духовной гармонии.

Самое интересное, что в скором времени одухотворенность вновь посетила артиста Рубена Симонова, но это случилось уже после тщательного домашнего анализа собственной неудачи. Вдохновение само стало являться к нему и никогда уже ему не изменяло. Он нашел путь, каким образом вызывать в себе это высшее из всех человеческих чувств, и держал свое открытие в глубоком секрете, боясь, что если он раскроет и обнародует свою тайну, то снова, как в сказке, станет прозаиком!

— Если к поэту не пришло вдохновение,— говорил отец,— он может отложить рукопись и выйти на свежий воздух. Мы — артисты — не властны покинуть сцену, и публике нет дела, в хорошем я сегодня настроении или в дурном. Она, эта коварная публика, хочет видеть вдохновенное актерское творчество и только из-за этого ходит в театр. Артист должен нести в себе вдохновение автора, вдохновение режиссера и свое собственное! Больше всего я боюсь скучных, обыденных, серых и мертвых спектаклей, где не ночевало вдохновение. Такие спектакли даже раскритиковать нельзя, все, вроде бы, правильно, органично, а искусства нет! Не дай бог, если советский театр пойдет по пути мнимой простоты и невнятного бормотания. Нам чаще нужно вспоминать заветы Евгения Багратионовича.

И отец декламировал наизусть заметки из дневника своего учителя, словно читал стихи любимого поэта:

«У нас в театре, в Студии и среди моих учеников чувствуется потребность в возвышенном, чувствуется неудовлетворение «бытовым» спектаклем, хотя бы и направленным к добру.

Быть может, это первый шаг к романтизму, к повороту.

И мне тоже что-то чудится.

Какой-то праздник чувств, сраженных на душевной области возвышенного...

Надо подняться над землей хоть на пол-аршина. Пока».

Эти строчки были сочинены Вахтанговым в апреле 1916 года, а премьера «Сирано де Бержерака» состоялась в 1942 году. Сравнив две эти даты, можно представить себе, как долго пробивала себе путь на вахтанговскую сцену воистину романтическая пьеса!

Однако я отвлекся, а Сирано де Бержерак тем временем уже подошел к исполнению своей знаменитой баллады, и уже прозвучала его реплика:

Сирано

Вниманье: с места не сходя, фехтуя,
Балладу вам экспромтом сочиню я.

Вальвер

Но...

Сирано

Объяснить я вам готов,
Как строится баллада.

Вальвер

Дерзость эта...

Сирано

В балладе — три куплета,
И каждый — из восьми стихов.

Приближалась ответственнейшая и, по существу, решающая сцена фехтования, во время которой Сирано импровизирует и сочиняет по ходу драки сложную балладу в стихах. Этот эпизод вошел в историю вахтанговского театра как эпизод юмористический, и до сих пор артисты старшего поколения пересказывают его нашей молодежи в бесчисленном количестве вариантов и интерпретаций. Попробую и я изложить свою версию как свидетель события, ставшего театральной легендой.

Немировский, увлекшись игрой, совершенно забыл, что в заключение сцены Сирано торжественно провозглашает:

Посылка. Молитесь, принц! Конец вас ждет.

Ага! У вас дрожат поджилки?

Раз, два — пресек... Три, финта...

(Колет его.)

Вот!

И я попал в конце посылки!

Отдавшись стихии боя на шпагах, Аркадий Борисович решил продемонстрировать труппе вахтанговцев и артистам Омского облдрамтеатра все свое умение и мастерство. Слава чемпиона Москвы по фехтованию вдруг ослепила его, и, вместо того чтобы отступить перед нападающим Сирано, виконт де Вальвер сам бросился в атаку и загнал обескураженного Симонова куда-то в угол. С перепуганным лицом, тяжело дыша, Симонов как мог отбивался от яростных атак своего любимца, а любимец в состоянии, близком к экстазу, продолжал демонстрировать зрителям все известные ему приемы боя на шпагах. В эти минуты никто в зале не смеялся, все считали, что так и задумано, и что через секунду Сирано, как зверь, бросится на противника и, согласно авторской ремарке, ранит зарвавшегося виконта. Ни о каком тексте не могло быть и речи: Симонов вначале попытался произносить тщательно выученные слова, но потом замолчал и уже, ничего не понимая, отчаянно размахивал шпагой в разные стороны, отбиваясь от Немировского так, словно на него напал разъяренный вепрь. Все правила фехтования были забыты, а Немиров-

ский продолжал принимать эффектные позы и очертя голову носился по сцене за подвижным и легким Рубеном Николаевичем.

Охлопков понял, что «импровизация» перешла все пределы, и громко крикнул на весь зрительный зал: «Спасибо! Вот до этого места! Репетиция окончена. Все свободны. Замечания завтра в 11 часов».

Симонов вытер фетровой шляпой пот со лба и начал неожиданно смеяться. Вслед за ним стали смеяться и артисты, находившиеся на сцене и в партере. Только один Немировский простодушно оглядывался вокруг, не понимая причин смеха, и спросил Охлопкова: «А в чем, собственно, дело? Почему вы прервали репетицию?»

Рубен Симонов поднял руку и, собрав внимание, чрезвычайно строго и резко сказал Аркадию Борисовичу:

— То, что вы хорошо фехтуете, знают все, но вы обязаны были показать всем, как я хорошо фехтую! А вы впали в какое-то безотчетное наитие и творили бог знает что!

— Да, я немножко перестарался,— тихо ответил Немировский.

— А теперь — все по домам,— протяжно произнес Охлопков. И коллективы двух театров стали в полной тишине покидать сцену и партер.

У всех на душе было грустно... Опыт не удался...

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ЖИЗНИ

Уметь пережить неудачу — большое искусство. Понять причину собственного поражения — дело не простое. Есть артисты, которые свою личную ошибку сваливают на других и на всех углах вопят, что их не поняли, не доценили, что во всем виноваты интриги, недоброжелательство и прочее. Часто актер, проваливший роль, начинает обвинять своих партнеров, нередко — главным образом за глаза — бранит режиссера, порою последними словами ругает автора, а иногда договаривается до того, что современная публика еще не выросла до того уровня, чтобы в полной мере понять его редкостное актерское дарование! Я уверен, что в полной мере осознать собственный провал под силу художникам поистине талантливым и самобытным. Глубоко задумавшись, бродят они по безлюдным переулкам, погружившись в свои размышления, и бесчисленное количество раз проигрывают в уме весь спектакль от начала до конца. Самым большим счастьем в такие минуты является то мгновение, когда ошибка, словно озаренная внезапной вспышкой молнии, предстанет перед тобой со всей очевидностью и ты понимаешь ее причину. Нечто подобное, наверное, чувствует терапевт, точно поставивший диагноз и понявший, что серьезная болезнь пациента наверняка излечима, путь к выздоровлению ясен и метод лечения очевиден. Мне думается, что и шофер автомобиля, у которого внезапно заглох мотор, испытывает тоже чувство радости, когда посередине дороги, полдня проковырявшись в моторе, он вдруг по какому-то наитию находит причину поломки и устраняет ее с вдохновенным выражением лица. Примеры можно было бы продолжать до бесконечности. Они относятся чуть ли не ко всем сферам человеческой деятельности и, конечно, наиболее ярко выражаются в сфере науки. Подлинные ученые и изобретатели много думают о причине неудачного исхода своих опытов — это и есть работа! Кто из нас не

испытывал радости открытия еще в раннем детстве, сидя за школьной партой, когда вдруг, устранив ошибку, мы разрешали какую-нибудь простейшую арифметическую задачу. В эти минуты человек начинает задыхаться, сердце убыстряет свой ритм, голова кружится и перо быстро скользит по бумаге. Как режиссер я неоднократно испытывал это странное чувство, когда вдруг среди ночи приходит совершенно новое решение спектакля и понимаешь, почему не ладилась репетиция, отчего сам не был удовлетворен работой, в чем причина разногласий с актерами и т.п. Тут хочется поскорее дождаться утра и, бегом прибежав на репетицию, начать ставить все по-новому и пробовать нечто прямо противоположное тому, что было найдено прежде.

Первые дни Рубен Николаевич переживал неудачу, как ребенок. Дома он почти не разговаривал ни со мной, ни с моей матерью, к телефону не подходил, в театре не появлялся, книжек не читал и даже потрепанная колода карт, предназначенная для раскладывания пасьянса «Могила Наполеона», осиротело лежала на подоконнике и терпеливо ждала своего часа.

Охлопков проявлял поразительную деликатность: он не стучал к нам в дверь по вечерам и, только встретив меня на улице, как бы небрежно и незаинтересованно спрашивал:

— Ну как там отец, пришел в себя?

— Нет еще,— почему-то шепотом отвечал я.

— Как придет — так сразу сообщи мне,— тоном заговорщика тоже шепотом говорил Николай Павлович и, весело подмигнув мне, как своему сообщнику, посвященному в тайны «мадридского двора», церемонно прощался со мной за руку и уходил куда-то в сторону, заложив руки за спину и высоко подняв подбородок. Потом подбородок начинал вращаться, словно по часовой стрелке. Это типичное движение шеи было чрезвычайно характерно для Охлопкова и выдавало его волнение. По медленной походке и по сосредоточенному выражению его лица можно было с уверенностью предположить, что он тоже серьезно переживает неудачный эксперимент и так же, как Рубен Николаевич, мучительно ищет выхода из затруднительного положения.

Шли дни, и отец постепенно успокаивался. Начинал шутить, стал откликаться на телефонные звонки, и оставленная без присмотра колода карт была извлечена из картонно-

го футляра и положена рядом с коптилкой на выцветшую зеленую клеенку, которой был накрыт небольшой квадратный обеденный стол. Мне снова было разрешено заниматься на рояле, и звуки прелюдий и фуг Баха уже не раздражали моего отца, а, наоборот, доставляли ему некоторое удовольствие.

Об этой метаморфозе я сообщил Николаю Павловичу. Я мечтал дожить до того дня, когда реванш будет взят и честь нашей семьи в глазах вахтанговцев будет восстановлена! Заглядывая вперед, скажу, что решающее сражение было выиграно, что Симонова после нескольких репетиций, где царили вдохновение и импровизация, чуть ли не на руках выносили из театра, а сам спектакль был одним из наиболее одухотворенных спектаклей за всю историю существования Вахтанговского театра. Именно «Сирано де Бержерак» положил начало поэтической линии театра и до сих пор является для нас высочайшим примером светлого актерского откровения!

В те дни мы еще не знали исхода этой театральной битвы, хотя отец как-то задумчиво произнес на сон грядущий, что он мечтает сыграть Сирано перед сибирскими войсками, уходившими на фронт! И такие спектакли впоследствии игрались неоднократно, и совсем еще юные мальчики в чистых и новеньких ушанках, в свежих, словно с прилавка взятых тулупах, на которых не было ни единого пятнышка, и в новых, еще не хоженных валенках, на размер больше, чем это полагалось, заполняли нетопленный зал Омского драматического театра и, словно замороженные, смотрели на поэта-воина в исполнении романтического артиста.

И, заглядывая далеко вперед, скажу, что перед этой легендарной аудиторией Рубен Николаевич играл некоторые сцены в одной легкой с распахнутым воротом рубашке, изо рта шел пар, но разгоряченный артист не чувствовал холода и по непонятной причине не простужался. Он не жалел себя, и на каждый спектакль шел жертвенно, как на подвиг. А позже, уже в пятидесятые годы, когда у него стало плохо с легкими, отец однажды сказал мне, что во время войны, играя Сирано, он сорвал себе голос и подорвал здоровье. И когда врачи обнаружили у него затемнение в легком и, желая его успокоить, сказали, что это рубец, оставшийся от давным-давно перенесенного воспаления легких, он грустно улыбнулся и печально произнес:

— Я знаю, что у меня. Название моей болезни ввинчено в последний слог имени моего любимого героя, а имя его — Сирано де Берже-рак! — И полусутоливо-полусерьезно продолжал: — Не говори никому, это может прозвучать нескромно, но я пал на Отечественной войне смертью храбрых. Я шел на смерть сознательно и знал, что она неизбежно поразит меня. В конце концов, можно было и не играть Сирано в холодные зимние месяцы или надевать теплую фуфайку, но тогда бы не было самосожжения, не было бы подвига...

Наступила пауза, и отец вдруг совершенно неожиданно загадочно улыбнулся...

Все мы главным образом заняты повседневными делами, изредка задумываемся о будущем и редко предаемся воспоминаниям. Воспоминания иногда пробуждаются в нас невольно — от встречи со старым приятелем, от звуков забытой мелодии, неожиданно услышанной по радио, от пожелтевшего письма, случайно обнаруженного в ящике письменного стола, от встречи с природой Подмосковья, где некогда мы проводили свои веселые и молодые годы, от фасада дома, в котором мы встречались с любимой девушкой. Однако чем старше я становлюсь, тем охотнее вспоминаю прошлое уже безо всякой причины. Я стал любить бывать на кладбище и подолгу останавливаться у надгробных плит с именами дорогих и близких мне людей. Увы, их уже больше, чем живущих. И странное дело — воспоминания об ушедших успокаивают и сосредотачивают меня.

Вот и сейчас, отправившись в дальнее странствие из восьмидесятых годов в 1942 год, я вовсе не думаю, что пишу об умерших, ибо в памяти моей все те, кто теперь лежат на Новодевичьем и Ваганьковском кладбищах, действуют, спорят, ходят, репетируют и верят в будущее! Память людская — это бессмертие наших близких. И при том, что все мы преклоняемся перед человеческой памятью, как перед неким чудом, все-таки, честно говоря, мы недостаточно часто призываем нашу память в свидетели и слишком редко погружаемся в ее бездонные глубины!

Итак, Охлопков, после затянувшегося перерыва, решил действовать и как-то вечером, пользуясь тем, что мы жили на первом этаже, громко постучал к нам в окно. Отец сначала

вздрогнул, потом подошел к окну, выходящему на пустырь, и, что-то увидев, начал смеяться. Мы с матерью тоже быстро подбежали к окну и тоже засмеялись, увидев зрелище необычайное: три прославленных артиста — Охлопков, Дикий и Андрей Абрикосов — стояли под нашими окнами и держали в руках огромное толстое бревно. Проблема дров в те дни стояла довольно остро, и лучшего подарка нельзя было себе представить. Три богатыря стояли, согнувшись под тяжестью бревна, лица были красными от натуги, а на стиснутых губах угадывался еле сдерживаемый хохот. Где они достали этот ствол, сказать трудно. Дикий уверял, что они просто спилили старое дерево в городском парке. Охлопков отрицал это и говорил, что дерево выдали по талонам в счет дров, а Андрей Абрикосов спорил со своими коллегами и доказывал, что он лично то ли купил сосну на рынке, то ли обменял ее на патефон с пластинками Вадима Козина!

Вскоре, откуда ни возьмись, с большой пилой в руках появился под нашими окнами Гриша Абрикосов. Поскольку он был еще мальчиком и учился в третьем или в четвертом классе, пила казалась вдвое больше того, чем она была на самом деле. Вместе с Гришей, тоже словно из-под земли, появилась Эльва Луценко — красивая сибирская блондинка с гладко зачесанными волосами и прямым пробором. Ее слегка раскосые голубые глаза всегда горели неиссякаемым озорством, а высокая стройная фигура дышала здоровьем и силой. В дальнейшем Эльва окончила наше театральное училище имени Щукина и работала артисткой в московских и ленинградских театрах, много снималась в кино. В тот вечер она взяла на себя руководство над вахтанговцами и, вызвав меня и Рубена Николаевича на улицу, предложила распилить дерево. С невероятным ожесточением и темпераментом распиливали по очереди некогда стройную сосну сперва Охлопков и Дикий, затем отец и сын Абрикосовы, и потом мы с отцом, который держал в руках пилу в первый раз в жизни. А Дикий, Охлопков и старший Абрикосов занимались пилкой дров регулярно и делали это лихо, щеголяя чисто профессиональными навыками! Не желая отставать от своих товарищей, Рубен Николаевич с поразительной легкостью научился владеть пилой. Он освоил эту науку удивительно быстро. Я, помогавший

ему, не успевал за быстрыми движениями его руки. Отец самозабвенно отдался делу и, чем глубже уходила пила в ствол дерева, тем громче, как на уроке танца, отсчитывал ритм с ударением на «раз»:

— Раз, два, три, четыре, раз, два, три, четыре...

Дикий был в восторге и кричал, что Рубен пилит по-вахтанговски! Тем временем Эльва ловко орудовала топором и расщепляла поленья. Гриша тут же аккуратно укладывал дрова на вытянутые вперед и согнутые в локтях руки своего отца, который, прижав последнюю чурку подбородком, нес бесценное сокровище в нашу маленькую комнату, открывая парадную дверь спиной и смешно придерживая ее коленкой.

Больше Рубен Николаевич никогда в жизни не пилил и не колол дров, и этот случай знаменателен тем, что он вернул ему творческое самочувствие, которое, по моему глубокому убеждению, уже не покидало его всю жизнь!

Вся компания, вернее сказать — бригада, а еще точнее — артель, завершив работу, направилась к нам в гости, ощущая приятную физическую усталость. Замечательные русские артисты с какой-то чисто крестьянской пластикой и обстоятельностью расположились вокруг дубового квадратного стола... Раздавались реплики со словами, не свойственными нашему ежедневному театральному обиходу:

— Мы ладно скроенные мужики!

— Мы нынче исправно потрудились!

— Вечеру у нас работа спорилась!

— Ух, братва, даже спину ломит!

— Эхма! Без самогону тошно! — И тому подобное.

Ну насчет «самогону» дело действительно обстояло не просто, а самую обыкновенную пол-литру Андрей Абрикосов, как фокусник, неожиданно вынул из-под стола и под радостные восклицания собравшихся сильно ударил ладонью по доньшку бутылки. Пробка вылетела в потолок и, ударившись о дешевую люстру, упала в раскрытое пианино и застряла между молоточками. Андрей Львович был мастер показывать фокусы: он умел держать на лбу большую тарелку или даже блюдо, причем держать не в горизонтальном, а в вертикальном положении. Каким-то образом он и в этот раз незаметно пронес и припрятал бутылку. Что касается закуски, то

она состояла из обыкновенных сухарей, холодной мороженой картошки и банки худосочных килек.

Охлопков, глядя на аккуратно сложенные у печурки дрова, торжественно поднялся с места и произнес целый монолог об огне, который вырвется из этих поленьев и станет символом уюта и домашнего очага.

Моя мать, как обычно, не принимала участия в мужском разговоре и лежала на кровати с закрытыми глазами, закинув руки за голову, и думала свою думу.

Гриша Абрикосов постепенно завладел вниманием этой непростой аудитории и, обладая удивительным даром имитации, показывал всех подряд: и Охлопкова, и Дикого, и Симонова, и Андрея Абрикосова. Удивительно, что Гриша схватывал не только внешнюю манеру поведения человека, не только его голос, жест или походку, он проникал в самую суть изображаемого лица, то есть начинал мыслить, как Охлопков, строить фразы, как Дикий, импровизировать, как Симонов, и шутить, как Андрей Львович.

— Как вам не стыдно! — прерывая сына, вдруг произнес старший Абрикосов, слегка захмелев и глядя в упор на Рубена Николаевича.— Вы, режиссер, поставивший «Интервенцию» и «Человека с ружьем», вы, сыгравший Бенедикта и Костюкапитана, вы, ученик Шаляпина и Вахтангова, вы, партнер Щукина и Мансуровой, вдруг сникли и скисли после первой неудачной репетиции, когда до премьеры еще так далеко! Как вам не стыдно! — багровея, повторил он и ударил своим здоровенным кулаком по столу.

— Мне хотелось поразить цель с первой попытки,— как провалившийся школьник, потупив глаза, ответил Симонов.— Я и жену с сыном в зал пригласил, и вахтанговцы явились в полном составе, и артисты Омского театра пришли на меня посмотреть, мол, что это такое означает знаменитая вахтанговская импровизация. И вот...

— Не все сцены можно импровизировать! — громким и категорическим тоном заявил Дикий.— Даже Пушкин, если не ошибаюсь, сочиняя «Годунова», пропускал некоторые куски в ожидании вдохновения! Нужно сначала выстроить канал, а потом уже пускать воду, а вы с Охлопковым решили пойти против природы, вот у вас и получилось наводнение! Скажи,

Женя,— обратился он ко мне,— я ни черта не смыслю в игре на фортепиано, но если ты терпеливо не станешь разучивать и в два раза медленнее, чем положено, играть какой-нибудь этюд Шопена и сразу попробуешь рвануть его в темпе, ты же поломаешь себе пальцы и перекувырнешься, как всадник на необъезженной лошади?

— Не знаю,— еле слышно ответил я, не смея вступить в дискуссию.

— Ну вот! — грозно воскликнул Дикий.— Уста младенца не глаголят истину!

Я боялся поднять глаза на отца, но он, несколько не обиженный на Алексея Денисовича, произнес тихо и проникновенно:

— Ты прав, Алексей. Ты тысячу раз прав. Но все-таки есть сцены... Ну ладно, об этом позже... Тут говорить бессмысленно, надо доказать на деле...

— А вы для меня — загадка! — вмешался в разговор Охлопков, явно желая сменить тему.— Причем неразрешимая загадка!

— Вот это новость! — удивился Симонов.

— Я не шучу,— продолжал Охлопков и, вскочив со стула, как это часто с ним бывало на репетициях, стал нервно расхаживать по нашей маленькой комнате, натываясь на пианино, кровати и на поставленные друг на друга чемоданы.

— Продолжай,— подзадоривая Охлопкова, выкрикнул Дикий, делая ударение на каждом слоге.

Эта привычка растягивать слова и вытягивать вперед указательный палец правой руки была свойственна ему и в жизни, и на сцене. Приемом этим он пользовался весьма часто, но особенно любил прибегать к нему в патетических местах роли. Что же касается жизни, то растягивание слов с ударением на каждом слоге означало либо предельный восторг, либо неистовое бешенство. Зная неуравновешенный характер прославленного мастера, я подумал, что в этот вечер Дикий был не прочь поссорить Охлопкова и Симонова, а самому ему хотелось посидеть в партере и понаблюдать за очередным скандалом. На этот раз этому плану не суждено было осуществиться. Наверное, разгадав тайный умысел Дикого, Охлопков вел себя добродушно и оказывал Симонову нескончаемые знаки внимания.

— Я хорошо знаю вас как режиссера,— с доверительной интонацией обращался Николай Павлович к Рубену Николаевичу,— и вижу, что вы стремитесь к предельной жизненной достоверности и правде.

— Так в чем же загадка? — чуть испуганно спрашивал Симонов, не желая обострять отношения и боясь нежелательной оценки своего искусства.

— Вы как режиссер — реалист, вроде Немировича-Данченко,— настойчиво продолжал гнуть свою линию Охлопков.— Вы скрупулезно работаете с актером, разбиваете пьесу на куски, точно определяете сценические задачи, тщательно оговариваете взаимоотношения персонажей, придумываете естественные приспособления, фантазируете биографии действующих лиц, стараетесь всесторонне раскрыть характеры и медленно ищите пути к созданию образов.

— А как же иначе? — недоуменно спросил Рубен Николаевич.

— А как артист вы — романтик, поэт и импровизатор! — не слушая, развивал свою мысль Охлопков.— Такой артист, как вы, с таким режиссером, как Рубен Симонов, просто не смог бы работать. Вы методологически оказались бы несовместимы. Они, то есть артист Симонов и режиссер Симонов, разругались бы в пух и прах на первой же репетиции.

— Ди-а-лек-ти-ка! — снова по складам произнес Дикий и, с укоризной посмотрев на Охлопкова, как на новичка в театральном деле, спросил своего противника: — Вы Гегеля читали?

— Не читал, но знаю,— ответил Охлопков, отмахнувшись от Дикого, как от осы.

Алексей Денисович пожал плечами, замолк и занял выжидательную позицию в надежде, что Николай Павлович произнесет еще один монолог и ему, Дикому, удастся снова вставить короткую и ядовитую реплику и вновь, уже в который раз, скомпрометировать Охлопкова в глазах Рубена.

Рубен Николаевич, будучи тонким дипломатом и прекрасно понимая, каких китов он пригласил в Вахтанговский театр, старался сохранить добрые отношения и с Диким, и с Охлопковым, и эту непростую задачу разрешал весело, со свойственной ему легкостью. Он умело лавировал между двумя большими кораблями, втайне радуясь тому обстоятельству-

ву, что два знаменитых крейсера составляют часть могучей вахтанговской флотилии!

Желая разрядить напряженную обстановку, мой отец произнес целую тираду в адрес Охлопкова:

— Знаете что, Николай Павлович! Вы сами — непостижимое и противоречивое явление советского театра. Вы — предельно правдивый артист реалистической школы. Вспомните себя в роли Василия в кинофильме «Ленин в Октябре», где вы соперничали с гениальным Борисом Щукиным и не уступали ему в искренности и естественности!

— Так это же кино! — пробовал возразить Охлопков.

— Неважно, что кино, важно, что вы как актер, безусловно, исповедовали органическое творчество и работали на сливочном масле системы Станиславского. Я вам даже больше скажу — вы являетесь образцовым представителем искусства переживания! А вот как режиссер, только не сердитесь, пожалуйста, вы — типичный представляльщик! Вы хотите быть во что бы то ни стало оригинальным и часто злоупотребляете чисто внешней формой, которую порою нашим актерам бывает не так просто оправдать. Иногда вы выстраиваете нарочито красивые мизансцены, и если бы у вас репетировал артист Николай Охлопков, он почувствовал бы себя зажатым в железные тиски ваших мизансцен и, может быть, даже пошел бы на конфликт с талантливым режиссером и задал бы ему вопрос: «Почему я появляюсь на фоне огромной куклы?». Вы же не станете отрицать, что как режиссер-постановщик вы исповедуете совершенно другую школу? — Охлопков молчал.— Вот и разберись тут! — со вздохом закончил Симонов.

— Ди-а-лек-ти-ка! — отчеканивая каждый слог, снова произнес Дикий.

Все задумались. Стало тихо. Часы у соседей пробили полночь. Молча попрощавшись за руку, гости стали почти бесшумно расходиться по домам.

За окном стояла холодная зимняя ночь...

РЕЖИССЕРСКИЕ ПРИЕМЫ ОХЛОПКОВА

Через неделю Рубен Николаевич появился на репетиции, и актеры, увидя его в зрительном зале, почувствовали в нем подошедшее вовремя подкрепление. Симонов сказал, что он хочет, как ученик, сесть за парту и подробно пройти все азы этой сложнейшей роли. Николай Павлович, вовсе не желая уступать инициативу, предложил свой план работы. По его замыслу останавливать горячее и страстное течение репетиций было нельзя, и он предлагал Симонову войти в самое пекло спектакля и там, в самой гуще боя, искать и характер, и мизансцены Сирано де Бержерака.

— Однако,— заявил Охлопков,— я прошу вас, Рубен Николаевич, как главного режиссера предоставить мне один день для беседы со всем составом спектакля. Мне необходима такого рода встреча перед решающим штурмом. Времени у нас осталось немного. Производственный план театра мы обязаны выполнить, и другого времени для разговоров уже не будет.

— Как вам угодно, так и поступайте,— ответил Симонов.— И прошу вас, говорите со мной без церемоний! Дело есть дело!

На следующий день была назначена встреча Охлопкова с составом исполнителей. К счастью, она должна была состояться не в репетиционном фойе, а в зрительном зале, и я, окопавшись в своем углу, мог наблюдать весь ход событий. Волновался я до чрезвычайности. Меня больше всего пугало, что Охлопков в присутствии вахтанговцев начнет отчитывать моего отца. Артисты волновались не меньше, да и сам Николай Павлович нервно подергивал головой и дрожащей рукой пытался пригладить отложной воротничок белоснежной рубашки, который, как нарочно, топорщился, вылезая из-под жилетки, и упорно загибался углами вверх.

Пожалуй, наиболее спокойно вел себя Рубен Николаевич. Войдя в зал, он весело поприветствовал вахтанговцев элегантным движением кисти, приподнятой на уровень глаз. Походку его можно было назвать невесомой: он легко касался пола подошвами изящных черных туфель и, слегка запрокинув назад благородно посаженную, с легкой проседью голову, ритмично размахивал руками, словно в его ушах звучала музыка. Он откашлялся, поправил слегка съехавший на бок галстук и небрежно сел на крайнее место в седьмом ряду, положив ногу на ногу и немножко выше, чем это полагается, подняв красивый волевой подбородок. Глаза его сверкнули, и черные зрачки будто бы расширились, он по-детски улыбнулся, не разжимая губ, и, словно застеснявшись своей улыбкой, широко раскрыл глаза, поднял брови, снова откашлялся и закрыл губы ладонью.

На пустынной сцене, в связи с экономией электроэнергии, горела пыльная дежурная лампочка, а на режиссерском столике под прожженным некогда зеленым абажуром едва мерцал допотопный светильник, каким-то чудом уцелевший до наших дней. Слабое освещение создавало некоторую таинственность, и я подумал тогда, что Охлопков, как великий выдумщик и фантазер, совсем не случайно назначил репетицию в полутемном зале. Наверное, ему казалось, что яркий дневной свет, синее небо, сияние белого и чистого сибирского снега нарушили бы атмосферу таинства театра.

— А не темно ли здесь? — как всегда, непосредственно спросила Охлопкова Мансурова.

— В самый раз,— недовольно процедил Николай Павлович, словно давая понять нашей лучшей актрисе, что она опять лезет не в свое дело.

Охлопков был режиссером до мозга костей, и даже самую обыкновенную репетицию он считал своим долгом поставить.

В зрительном зале наступила та самая таинственная тишина, которая обычно предшествует началу спектакля, когда зрительный зал погружается в темноту и только слабый свет рампы едва освещает бахрому занавеса. Николай Павлович чуть дольше продлил паузу, чем этого требовала ситуация, и мне показалось, что всеобщее молчание длилось бесконечно.

У меня создалось ощущение, что не только в партере театра никто не разговаривает и не шевелится, но и во всем помещении все замерло и даже на улице за стенами театра редкие прохожие останавливаются на мгновение и прислушиваются к тому, что творится в сердцевине старинного здания. Речь Охлопкова и его ораторский стиль живо врезались в мою память, и я постараюсь спустя более чем сорок лет восстановить это выступление. Самое удивительное, что во мне живет глубокая убежденность, что именно эти слова произнес Охлопков в том далеком грозном и бессмертном тысяча девятьсот сорок втором году.

Итак, речь Николая Охлопкова, как она сохранилась в моей памяти:

Уважаемые актеры и актрисы! Любимые мои вахтанговцы всех поколений, участники и созерцатели репетиций! Дорогие наши коллеги — артисты Омского драматического театра, так живо интересующиеся нашей повседневной работой и часто дающие со своей сцены нам, вахтанговцам, подлинные уроки мастерства! Я сам из Иркутска и всегда считал и считаю, что провинциальные артисты более профессиональны и менее капризны, чем столичные. Может быть, когда-нибудь будущий историк заинтересуется тем фактом, что во время Великой Отечественной войны два крупных советских театра через день выступали в одном помещении и жили между собой в полном мире и согласии. Зрители — омичи и огромная масса эвакуированных, равно любили оба коллектива, и трудно сказать, какому из них они отдавали предпочтение. У каждого театра были свои сторонники, а вот резких противников не было. Друзья мои! Не за горами великий День Победы! Мы сегодня не можем точно назвать число, месяц и даже год этого всеми нами ожидаемого дня, но никто из нас не сомневается в его скором пришествии. Он близок, он грядет! Так пусть же труд каждого из нас хоть на сотую долю секунды ускорит его приближение.

Теперь перейдем непосредственно к нашим делам. Не рассчитывайте, пожалуйста, что я стану обуздывать Рубена Симонова за его неудачную репетицию. Не подумайте, что я посмею раскритиковать попытку актера сымпровизировать целую картину. Симонов превосходно знал текст и вызубрил

наизусть мои мизансцены, он готовился к выходу на подмости в течение почти целого месяца, и не беда, если первая попытка не принесла ему успеха. Он владеет всеми тайнами реалистического искусства и ищет пути к неизведанному нами театру поэзии! Сам Константин Сергеевич Станиславский потерпел фиаско, играя Сальери, и именно этот провал заставил гениального Станиславского задуматься над выразительным словом, над тембром голоса, над живописной мизансценой, над отчеканенным жестом, над музыкой стиха, над статуарностью паузы. Вы лучше меня знаете, что, провалившись в роли Сальери, он по секрету от артистов МХАТа по ночам ходил в пустой польский костел, кажется на Малой Грузинской улице, где при свете свечи работал над монологом Сальери с Евгением Багратионовичем Вахтанговым, которого тянуло к поэзии как к высшему выражению театра. Создатель вашего театра много говорил о соборном искусстве, об искусстве мистериальном! Не случайно Евгений Багратионович мечтал о «Фаусте» и «Гамлете», не случайно еще в 1913 году звонил Блоку по поводу «Розы и креста», не случайно бывал в Борисоглебском переулке у Марины Цветаевой вместе с Завадским, Антокольским и Софьей Голлидей, не случайно задумывал инсценировать Библию!

Реализм мы освоили в совершенстве. Поэзия — это следующая ступень реализма, его естественное развитие и продолжение, и тут перед такими великими мастерами, как Станиславский или Вахтангов, лежало покрытое чистым снегом белое поле, лежал неизведанный пласт земли, таящий в себе неисчислимые сокровища красоты.

Итак, уважаемые товарищи, Станиславский и Вахтангов в растерянности остановились перед загадкой поэтического театра, а вы хотите, чтобы мы с Симоновым с одного разу все поняли и сообразили? Так не бывает!

Поэзия — это аист на крыше! Мы знаем, как строить фундамент, как воздвигать дом и как перекрывать строение крышей. Но мы еще не научились ловить аиста! Кстати, без реалистической школы, без системы Станиславского поэзия так же немислима, как без образного мышления, без размеров и без рифм! Это вещи взаимосвязанные. Аист на крыше! Пойди, попробуй поймай его...

В каждой театральной труппе непременно есть лидеры, ведущие за собой весь коллектив. Им чуждо чувство благополучия, чуждо самодовольство, зазнайство, презрение к партнерам, безвкусица, духовная нечистоплотность, интриганство! Они, эти лидеры, как правило, бывают недовольны собой, часто переживают приступы отчаяния, неверия в собственные силы, им жизнь не в радость, и в редкие минуты художественных открытий они устало улыбаются и иногда слабым кивком головы отвечают на восторженные приветствия публики. Проснувшись рано утром после успешной премьеры, они уже думают над новой ролью и отказываются поехать в санаторий хотя бы на десятидневный отдых. К таким лидерам принадлежит Рубен Николаевич Симонов — прямой наследник Вахтангова. С ним в одном строю шагает железная когорта истинных вахтанговцев и старшего, и среднего, и молодого поколения. Честь им и хвала!

Но есть и другой тип актера. Он, к сожалению, более распространен. Я не буду называть фамилий, но один из них и сегодня сидит здесь передо мной, и его отличает от всех прочих одно качество — ему и в голову не придет, что я имею в виду его персонально и тех, кто вместе с ним тянет назад всю упряжку. Театр похож на коляску, запряженную с двух сторон. Одни кони тянут ее вверх по дороге, другие с не меньшим рвением тащат назад по наклонной плоскости в пропасть. Тип актера-халтурщика живуч и неистребим. Он по своей природе весел и оптимистичен. Он ни в грош не ставит театр, давший ему жизнь, он, как правило, остроумен и нравится женщинам, он хорошо устраивает свой быт и имеет популярность у той части публики, которую можно назвать неразборчивой.

Я позволю себе сказать еще несколько слов о типе актера, прямо противоположном Рубену Симонову, Иосифу Толчанову, Андрею Абрикосову, Михаилу Державину, Виктору Кольцову, Борису Шухмину, Николаю Бубнову, Николаю Гриценко, Владимиру Осеневу и другим истинным вахтанговцам, первооткрывателям новых земель в искусстве. Он, этот мой враг, прежде всего любит скандальные ситуации, его хлебом не корми — дай только насладиться ссорой Охлопкова и Дикого, Симонова и Захавы. Он даже не понимает, что спор

художников движет искусство театра больше, чем взаимное восхваление, что разность точек зрения определяет диапазон театра, что тишь и гладь в коллективе опасна, а весенняя гроза несет в себе очистительную силу. Он начинает компрометировать любую работу еще до распределения ролей. Он все разрушает и ничего не создает. Он жаждет не успеха, а провала. Он ловко законспирирован, имеет множество обличей, его распознать совсем не просто. Он — вездесущ!

Это он возвел в непререкаемое правило приходиться на репетицию абсолютно неподготовленным, иначе, мол, исчезнет святая непосредственность. Это он разучился сам и отучил своих дружков от самостоятельной домашней работы. Это он только на первой читке по ролям с удивлением узнает сюжет пьесы. Это он кичится своей безграмотностью и считает, что всякое чтение только затемняет голову и мешает работе над ролью. Это он превратно, но с жаром толкует систему Станиславского, с пеной у рта доказывая, что сам создатель системы призывал артистов к безделью. Мало того, он усматривает в ничегонеделании артистов самое главное открытие Станиславского и восхваляет его до небес именно за то, что тот «всю тяжесть труда перенес на плечи режиссера, а артиста спас от ненужных размышлений».

— Я — белый лист! — кричит такой артист на всех улах. — Стилизуйте меня! Лепите из меня все, что вам вздумается. Я послушен, как воск, и подвижен, как флюгер. Работоспособность артиста — это аппендикс. Его надо удалить — и ваш талант расцветет. Не привносите в трактовку роли ничего своего! Вы — исполнитель! Неужели вам этого мало?

У этих, с позволения сказать, артистов есть еще одна отличная особенность. Никогда не задумываясь над своей ролью, они, тем не менее, с невероятным апломбом могут часами спорить с автором и режиссером и отстаивать свою точку зрения. Эта точка зрения ими совершенно не продумана, они излагают ее тут же, сразу, без предварительного размышления. Они с глубокомысленным выражением лица несут все, что им в голову взбредет, при этом добавляя: «Я много думал над своим образом, я, можно сказать, выстрадал свою роль и считаю, что играть ее надо так-то и так-то!»

Поскольку они бездельники и им прежде всего не хочется репетировать, они прибегают еще к одной уловке: начинают задавать режиссеру бесчисленное количество вопросов, и когда он по простоте душевной пробует подробно разъяснить артисту суть своего замысла и свое понимание пьесы, они делают очень серьезное лицо и, нагло глядя в глаза режиссеру, втайне подсмеиваются над ним.

Эти качества характера пробуждаются в человеке очень рано. Поскольку я имею определенный опыт, то могу сразу невооруженным глазом распознать ненавистных мне говорунов. У них еще молоко на губах не обсохло, они еще отчества Станиславского наизусть не выучили, но у них уже есть своя «концепция» Гамлета, и они готовы спорить до потери сознания с любым серьезным и профессиональным режиссером. Эти спорщики всех возрастов — от студенческого до преклонного — навязывают нам дискуссии, потому что просто боятся начать репетировать, заранее зная, что будут работать из рук вон плохо! Они роли своей в глаза не видали, к ответственной встрече с партнером не подготовились, ни одной книги мало-мальски разумной не читали и пишут с орфографическими ошибками, так что же, спрашивается, им остается делать? Ответ один — спорить! Спорить с режиссером по каждому поводу и прослыть философом и новатором.

Меня последнее время преследует одна грустная мысль, что сама профессия режиссера родилась от великого актерского бездельничания! Этих бездельников нужно было организовать, рассказать им про эпоху, про автора, про историю постановок данного произведения, прочесть им пьесу вслух, как это завещал нам Гоголь, сыграть за них все роли, воодушевить свежестью замысла, раскрыть перед ними идею сочинения, придумать для них грим и костюм и, наконец, провести этого лодыря за ручку по всем перипетиям сюжета, от мизансцены к мизансцене, ответить, поддержать музыкой да еще помочь уладить домашние дела — помирить артиста с его тещей или развести с женой. Вы смеетесь? над собою смеетесь!

Подождите, это еще не все! Как бы вам в конце моей речи не расплакаться. Я, наученный Всеволодом Эмильевичем, внимательно и пристально слежу за духовным развитием артистов. Я обратил внимание, что талантливые и трудолюби-

вые артисты с годами мудреют и достигают вершин мастерства. Они уже включают в роль свои собственные сверхзадачи и заставляют зрителей внимать им, как пророкам. В жизни они, как правило, неразговорчивы, а на сцене красноречивы! Другое дело — некультурные болтуны. Те с годами становятся интриганам, доносчиками, лгунами и жуликами! Их интересует не искусство, а левые заработки. Их бог — цинизм. Когда духовная жизнь полностью атрофируется, то образовавшаяся пустота сразу заполняется завистью и злобствованием. Последние искорки дарования, которые в молодости еще мерцали и давали о себе знать, гаснут и растворяются во мраке опустевшей души. Люди эти теряют остатки благородства, у них извращается вкус, и они перерастают понимать, что хорошо и что плохо! Почувствовав внутреннюю опустошенность и испугавшись за свое положение в обществе, они начинают ощущать прилив невероятной энергии, направленной на уничтожение всего того, что им недоступно!словно селевой поток всесокрушающей силы, обрушиваются они на мирные жилища людей задумчивых и спокойных. Им ненавистно всякое дарование, всякая исключительность, всякий не зависимый от них человек. Они жаждут власти, чтобы снести с лица земли все высокие строения, не соответствующие их лилипутской мерке. Болезнь посредственности — заразительная болезнь, и борьба с ее вирусом предстоит изнурительная. В простодушие и искренность людей даровитых они просто не верят, ибо сами коварны и фальшивы. Беда, если советский театр не выдержит их нашествия! Цель вахтанговского театра — не допустить опустошения, которое несут с собой эти крайне жестокие пошляки. Если кто-либо из присутствующих здесь актеров уже ощущает в себе первые признаки звездной болезни и мечтает о всемогуществе и премьерстве, я взываю к их совести и ору что есть мочи: опомнитесь! не сходите с ума! вы несете с собой гибель и разорение! — Патетически закончив большой период своего выступления и услышав аплодисменты, Охлопков вдруг обескураженно добавил:

— Я думал, вы меня освищаете, а вы... Удивительный народ эти вахтанговцы — никогда не знаешь, как они среагируют: проклянут тебя или вознесут до небес!

И снова наступила тишина. Все ждали продолжения этой единственной на моей памяти репетиции-беседы. Наверное, именно такого рода собеседование постановщика с артистами через много-много лет известный английский режиссер Питер Брук назовет «размышлениями вслух».

Охлопков выпил глоток воды из граненого стакана, принесенного из дома Еленой Ивановной. Причем я обратил внимание, что он не просто выпил воду, но незаметно для окружающих запил какую-то таинственную таблетку, которую он достал из аккуратной железной коробочки, хранившейся в нижнем кармане жилета. В таких карманах наши дедушки носили большие круглые серебряные часы с крышечкой и на цепочке. С трудом проглотив лекарство и слегка поморщившись, Охлопков вроде бы непроизвольно оглядел аудиторию, желая понять, заметили ли актеры, что он плохо себя чувствует. Убедившись, что никто не обратил внимания на этот эпизод, он, словно желая перевести внимание со своей персоны на кого-нибудь другого, быстро и жестко спросил помощника режиссера:

— А где Мансурова? Почему я не вижу и не слышу Мансуровой? Она обычно никогда не опаздывает. В чем дело? Что-нибудь случилось?

Рубен Николаевич, вспомнив старую гимназическую привычку, встал со стула, словно только что сидел за партой, и доложил, как ученик учителю:

— Цецилия Львовна совершенно не выдерживает, когда меня обсуждают на общих собраниях в ее присутствии и предпочитает отсиживаться дома.

— Это не собрание, это репетиция! — строго ответил Охлопков. — И вы, Рубен Николаевич, в данном случае не художественный руководитель, а артист! И Мансурова — просто артистка. Она была обязана присутствовать здесь, в зрительном зале, тем более что у меня к ней замечаний больше, чем к кому бы то ни было.

Рубен Николаевич продолжал стоять перед Охлопковым, переминаясь с ноги на ногу и виновато опустив плечи. Николай Павлович едва заметно улыбнулся, но тут же опомнился, стал нарочито серьезным и негромко, но внятно произнес:

— Спасибо. Садитесь.

Вахтанговцы никогда не видели своего худрука в таком положении, и по залу, словно ветерок, пронесся легкий шепот, выражавший растерянность аудитории. Симонов сел в облюбованное им кресло в углу седьмого ряда под ложей дирекции и, резким движением всего корпуса скинув с себя оцепенение, принял свою обычную артистически независимую позу.

Охлопков, как выдающийся режиссер, прекрасно понимал, что с паузами шутки плохи и что, если паузу перетянуть, она может превратиться в свою противоположность и вместо того, чтобы собрать внимание публики, наоборот, рассеет это внимание! В совершенстве владея секретами ораторского искусства и умея чисто внешними средствами помочь выявлению своего красноречия, Николай Павлович стал быстро расхаживать между кресел партера, нервно вращая головой, то прижимая подбородок к бантику, то откидывая затылок, как в парикмахерской во время бритья. Мы, режиссеры, отлично знаем, что пауза иногда выражается в статике, а иногда заполняется стремительным движением, когда артист как бы собирается с мыслями перед грядущим монологом. Это не штампы, это — приемы игры, и знать эти приемы профессиональному режиссеру необходимо. В книге великого артиста Михаила Чехова есть целая глава, посвященная искусству паузы. Охлопков в те времена наверняка не читал книгу М. Чехова просто потому, что она еще не была издана, но он — Охлопков — интуитивно уже превосходно владел всеми вариантами сценических пауз и в дальнейшем нашел в книге М.А. Чехова только подтверждение своим догадкам.

Охлопков не просто как бешеный носился по партеру, он что-то бормотал про себя, и мы все ждали, что это невнятное гудение через некоторое время оформится в ясные и вразумительные фразы. Так оно и произошло.

— Не подумайте, пожалуйста, что перед приходом в ваш коллектив я не изучал заново сложную и противоречивую историю вахтанговского театра! — вдруг выкрикнул Охлопков. — Я прочел все, что возможно, и имел много личных бесед с вашими мастерами, но у меня, к сожалению, еще не было возможности побеседовать с вами с глазу на глаз, побеседовать просто так, то что называется «на вольную тему», без регламента и полуофициально.

Я знаю, с каким мужеством и страстью вы отстаивали свой театр после смерти Вахтангова. Мне известны и те страницы вашей истории, которые вы тщательно скрываете. Я имею в виду те трагические дни, когда Луначарский и Немирович-Данченко настаивали на слиянии Третьей студии МХАТ, то есть студии Вахтангова с самим Художественным театром! Да, да, не удивляйтесь, мне это известно. Мне рассказывали, как вы буквально ворвались к Анатолию Васильевичу Луначарскому в кабинет и сумели убедить наркома просвещения отменить уже подписанный приказ о ликвидации студии Вахтангова как самостоятельной творческой единицы. Даже такой мудрец, как Луначарский, не верил в то, что вы сумеете выжить без своего основателя. А такой мыслитель, как Немирович-Данченко, видел спасение вашего коллектива только в объединении его с Московским Художественным театром. Немирович был уверен, что оказывает вам честь, а вы взяли да и отказались перейти во МХАТ. Вот тут-то у вас и отобрали право называться Третьей студией МХАТа и переименовали просто в Студию Вахтангова. Что, разве не так? Молчите? Значит, я говорю правду. Вы решили остаться независимыми и считали своим долгом развивать и утверждать учение Вахтангова. И вам это удалось! Фактически только после «Егора Булычева» и «Интервенции» руководители МХАТа простили вам ваше «неподчинение старшим», хотя, честно говоря, не знаю, простили ли... Значит, поиск своего собственного вахтанговского пути был и останется основой вашей деятельности. И эту уникальную самостоятельность вы умеете отстаивать не в одиночку, а коллективно! В этом сила и могущество вашего театра. Вы умеете объединяться в трудные моменты своего существования и возвеличивать имя Учителя своего, несмотря на все противодействия. Сколько театров распалось! Как много коллективов перестало существовать! Как часто творческие объединения людей, так счастливо начавшие свое существование, вдруг исчезали бесследно. А вы выстояли, вы выдержали натиск, вы не поддались искушениям, вы не предали своей верховной идеи — творить вместе с народом, творящим революцию! Вы добились признания. Вы победили!

Я много думал над загадкой вашей жизнестойчивости и, тем не менее, не на все вопросы смог ответить. Вот, например, еще одна непостижимая странность вашего вахтанговского характера.

Я знаю, как в свое время вы отвергли ультиматум такого мастера, как Юрий Александрович Завадский, который имел все права наследовать престол Вахтангова, ибо был его ближайшим сподвижником и любимым учеником. Однако по какой-то неведомой мне причине вы не захотели видеть Завадского во главе коллектива и сочли невозможным признать его художественное первенство.

Мне известно также, что другой выдающийся мастер советской режиссуры Алексей Дмитриевич Попов, поставивший на вашей сцене «Виринею» и «Разлом», то есть на деле осуществивший завет Вахтангова о создании нового советского театра, тоже по непонятным и загадочным причинам неожиданно покинул стены театра на Арбате, не получив благословения коллектива на единоличное руководство!

Ну хорошо, разрыв актеров со своим режиссером дело, в конце концов, не столь уж редкое. Удивительно другое — каким образом вам удалось сохранить дружеские отношения и с Завадским, и с Поповым?

Я несколько раз бывал в Москве в квартире Рубена Николаевича. Вы все знаете, что в его рабочем кабинете висят два больших портрета Завадского и Попова, причем дарственные надписи сочинены известными режиссерами уже после их ухода из вахтанговского театра. Эти редкие автографы преисполнены нежности и любви не только к Симонову, но и ко всему театру имени Вахтангова! Я никак не могу понять, почему два прямых и законных наследника Евгения Вахтангова выражают Рубену Симонову такую искреннюю любовь и благодарность за творческое горение, за незабываемое содружество и обещают ему, что и впредь будут гордиться нерушимой дружбой с ним.

По-моему, на этот вопрос ответить невозможно, так как конфликт был очевиден и сотрясал стены бывшего особняка железнодорожного магната Берга, где в 1921 году обосновалась вахтанговская студия. Это разрушенное фашистской бомбой здание на Арбате таило в себе много неразгаданного!

Каким образом Симонов и вахтанговцы сумели весело и дружелюбно проститься со своими вождами и сохранить с ними на всю жизнь добрые и дружеские отношения? Не знаю! Не знаю и не узнаю никогда!

— Это все чрезвычайно просто объясняется! — произнес чей-то молодой и удивительно звонкий голос за кулисами, и на сцену быстро и стремительно выбежала Цецилия Мансурова.

Охлопков повернул голову и, поняв, что Мансурову уже не остановит никакая сила, покорно присел в режиссерское кресло и всем своим видом показал, что согласен выслушать свою любимую артистку.

— Объясните,— устало произнес Николай Павлович.

— Так вот,— увлеченно произнесла первая исполнительница Принцессы Турандот,— мы на всю жизнь запомнили завет Евгения Багратионовича о том, что какие бы силы ни нападали на театр извне, мы должны хранить спокойствие и давать отпор критике, даже если она права! Цельность и единство коллектива можно разрушить одной неосторожной статьёй, шутивным и небрежным замечанием, пренебрежительно сказанной фразой, а вот создать ансамбль единомышленников труднее, чем написать пьесу, поставить спектакль или отстроить новое помещение! Когда люди объединены идеей сохранить имя Учителя в веках и возвеличить его учение до всемирного признания, им не страшны укусы и даже удары противников этого учения. Они знают, кому молиться и что исповедуют. Частная неудача не может остановить шествия единомышленников. Господи ты боже мой! Да кто из нас не проваливался? Сам Вахтангов завалил «Усадьбу Ланиных» и, придя к студийцам, весело сообщил: «Вот мы и провалились!» Что же в этом предосудительного? Борис Щукин кошмарно сыграл Полония в «Гамлете», а Рубен еще хуже того изобразил Вурма в «Коварстве и любви». У нас были сезоны, когда мы выпускали один дурной спектакль за другим. Вспомните «Шляпу»! Да вообще, если подсчитать, мы проваливались чаще, чем выигрывали. Успех недолговечен. Если театр находится в поиске, то он не гарантирован от провалов и неудач. Самодовольство и самоуспокоенность забуревших премьеров — вот что опасно! А у нас даже Щуки-

на не назовешь премьером. Он был самый неблагополучный среди нас! В сердцах всех ваханговцев начертаны заповеди: «Не выносить сор из избы! Никогда не ругать театр на стороне! Отстаивать с пеной у рта все свои опыты и эксперименты! Не терять духовного аристократизма! Любить поэзию, музыку, юмор! Прислушиваться друг к другу! Являть собой образец всесторонне развитой личности и служить Революции верой и правдой!» Вот и все. Разве это трудно? Это у нас в крови! Этого из нас не вытравишь.

Мансурова выпалила весь свой монолог на одном дыхании и улетела в противоположную кулису с той же стремительностью и неудержимостью.

Охлопков проводил Мансурову долгим взглядом. Покрутил шейей, поправил бантик и продолжал как ни в чем не бывало:

— Теперь я позволю сказать несколько слов непосредственно о своей персоне.

Я уже поставил на вашей сцене «Фельдмаршала Кутузова», собственноручно написал для вас инсценировку «Тараса Бульбы» и сделал сложные заготовки к спектаклю «Сирано де Бержерак». Эти мои труды уже нельзя выкинуть из вашей истории, я как бы врубил себя топором в мраморную доску почетных ваханговцев, но дружеских встреч с вами у меня было на редкость мало. Я все-таки еще не допущен в ваше «тайное общество», вы все еще побаиваетесь меня и на улице обходите стороной. Это настороженное ко мне отношение при внешних знаках признания и любви я не могу не ощущать, и оно мучает меня, как некое сознание своей неполноценности. Мне хочется разрушить преграду этого недоверия и стать полноправным членом ваханговского братства! Скажите, что я должен сделать, чтобы уже навсегда, на всю жизнь говорить на вашем трудном и благозвучном языке без акцента? Какие слова я неверно произношу, на каком слогe делаю неправильное ударение?

Ах, ваханговцы, ваханговцы! Вы не похожи на сфинкс! Неужели и ваш язык, и ваш моральный кодекс, и ваши нравственные устои, и вашу особую, только вам свойственную этику можно постичь лишь в том случае, если с шестнадцатилетнего возраста прийти на первый курс вашей Школы? Неужели

вахтанговскому искусству нужно учиться, как искусству балета или тенниса, — с малолетства? Неужели вахтанговскую тайну, как тайну игры на фортепиано или тайну шахматной борьбы, можно постичь лишь в том случае, если с детских лет тебе прививают учение Вахтангова! Неужели он так сложен, этот гений Вахтангов, что для познания его необходима вся человеческая жизнь?

Я думаю, что моей ошибкой явилось то, что я ни разу перед вами не исповедовался. Вы все знаете друг друга с детских лет, у вас нет друг от друга тайн, вы — единая семья, а я пришлый человек. Нужный, необходимый вам, но пришлый. Прикажете мне родиться заново, раскритикуйте мои режиссерские принципы, не скрывайте своего недоумения перед моей терминологией, скажите, что вам кажется во мне «не вахтанговским», почему все-таки Охлопков «не наш». Я же не собираюсь вас переделывать — в чужой монастырь со своим уставом не ходят. Я сам хочу принять вашу веру. Так откройте же мне свои сердца. Не слишком ли долго вы меня экзаменуете, не пора ли выставить мне оценку и окончательно написать на экзаменационном листе: принят или нет? А уж если принят, то будьте любезны...

— Принят! Принят! — громко закричала Мансурова, и голос ее обрушился на нас уже откуда-то сверху, с потолка.

Все мы подняли головы и увидели Цецилию Львовну на самом верхнем ярусе, сидящей непосредственно под большой хрустальной люстрой. Она свесила голову вниз и громко аплодировала, вытянув руки вперед. Увидев множество поднятых кверху глаз, она стала посылать всем воздушные поцелуи, и легкий прозрачный шарфик ее плавно, точно осенний лист, подхваченный ветром, стал кружиться над нашими головами и медленно спускаться прямо на сцену. Он непринужденно лег у подножия тусклой дежурной лампочки, и тут сверху снова раздался молодой и звонкий голос нашей примадонны:

— Николай Павлович, последите, пожалуйста, чтобы мой шарфик не пропал. Я сейчас спущусь...

И тут в зрительном зале раздался топот мансуровских каблучков по мраморной лестнице старинного здания, и через мгновение героиня Вахтанговского театра, очаровательно улыбаясь, быстрее ветра снова вылетела на сцену и, небреж-

но накинув на плечи разноцветный газовый шарфик, спустилась в партер, поцеловав Охлопкова в щеку, присела, как бабочка, у режиссерского столика, чтобы через мгновение подняться с места и снова улететь на галерку. Экстравагантность поведения Мансуровой была нам всем хорошо известна, и все собравшиеся спокойно выжидали, чем же закончится эта сцена. Не прошло и минуты, как Мансурова снова появилась на самом верхнем ярусе и как ни в чем не бывало скомандовала:

— Продолжайте! Я уже здесь! Я, кстати, не опаздывала, я поднялась сюда за полчаса до начала репетиции. Рубен! Ну скажи, разве не прелесть наш Николай Павлович? Ах, какой ты умница, что пригласил его к нам в театр. Да, прости, это не ты пригласил, а Борис Щукин, а ты поддержал. Короче, вы оба, и ты и Щукин, — молодцы!

— Перерыв! — весело объявил Охлопков, и в зале стало шумно, словно после долгого ожидания была получена радостная весть.

Пока длится перерыв и артисты курят в тесной курительной комнате или, отойдя в сторону, едят хлеб, запивая его кипятком, как на вокзале, я позволю себе сделать отступление и вспомнить свое давнее знакомство с самой любимой своей артисткой, в чем я, впрочем, не оригинален,— с Цецилией Львовной Мансуровой.

ЛУЧШАЯ ВАХТАНГОВСКАЯ АКТРИСА

Я помню Цецилию Львовну Мансурову с детских лет, потому что чуть ли не каждый день забегала она к нам побеседовать со своей подругой — моей матерью. Заходя к нам в гости, Мансурова говорила всегда одна. Диалогов она не признавала. Ее собеседнику редко удавалось вставить короткую фразу в темпераментные, страстные монологи. Она всегда находилась в радостном возбуждении, в настроении приподнятом. Я не могу ее представить в состоянии душевного упадка или неподвижно сидящей в кресле. Она вечно находилась в движении, всегда чем-то либо восхищалась, либо что-то порицала, неизменно к чему-то стремилась, куда-то опаздывала, от чего-то отпрашивалась. Она даже читала быстро, пожирая глазами книгу и расхаживая с нею из угла в угол. Она закручивала в свой ритм окружающих, как водоворот, и ее партнеры тоже начинали размашисто жестикулировать и говорить громче и быстрее.

Мой отец всегда смотрел на «Целюшу Мансурову» с едва заметной улыбкой и тихонько покачивал головой в такт ее рассуждениям. Он понимал, что спор бессмыслен и что его слов она просто не услышит.

Чем больше я выросл, тем явственнее понимал высочайшее актерское дарование Мансуровой и ее глубочайшую поэтичность, духовное изящество, уникальную индивидуальность. Бесчисленное количество раз смотрел ее в спектакле «Принцесса Турандот». Прекрасно помню ее в «Егоре Булычеве». Это были мои детские воспоминания. И, несмотря на отдаленность срока, сейчас, находясь уже далеко не в молодом возрасте, я вспоминаю ее в этих ролях с такой графической ясностью и четкостью, словно смотрел эти работы вчера.

Где бы ни появлялась Мансурова, она создавала вокруг себя какую-то особую карусель: вокруг нее сразу начиналась оживленная жизнь. В трамвае ли, во дворе ли, в магазине или

в доме отдыха она мгновенно завладевала вниманием окружающих и становилась центром и сердцевинкой любого общества. Часто незнакомые ей люди становились зрителями ее блистательных импровизаций. Она не могла жить без зрителей и каждую минуту своей жизни и на улице, и в домашней обстановке превращала в праздничное театральное действо!

Когда Мансурова выходила из своей квартиры №17, то обитатели второго подъезда нашего дома сразу слышали ее звонкий голос. Потом на лестничной клетке что-то громко хлопало, и, звонко стуча каблучками, она сбегала по лестнице, отдавая какие-то приказания сопровождавшим ее родственникам, говорила чрезвычайно громко, словно общаясь с глухими. И родственники умоляли ее говорить потише. Громко хлопнув входной дверью, Мансурова через секунду уже летела обратно, так же стремительно взбегая по лестнице, как она только что спускалась: было ясно, что она что-то забыла. И не было случая, чтобы она уходила из дома с одной попытки. Нередко ей удавалось выйти из ворот только после трехкратных возвращений в свою квартиру. Я говорю без всяких преувеличений — это происходило ежедневно. Куда бы ни отправлялась, она непременно забывала захватить с собой нечто самое важное. Если она уезжала, предположим, на курорт, то забывался железнодорожный билет; если она шла на репетицию, то забывалась роль; если в сберегательную кассу — забывалась книжка. Иногда она врывалась и к нам, спрашивая, не оставила ли она вчера сумку, ботинки или зонтик. Когда Мансурова стучала в дверь, она ухитрялась стучать со скоростью барабанщика-виртуоза, причем стучала двумя кулаками и одновременно била в дверь коленкой. Влетев в нашу тихую квартиру, она непременно опрокидывала вазу с цветами, спотыкалась о ковер и что-нибудь разбивала.

Рубен Николаевич смотрел на нее, как всегда, со снисходительной улыбкой и продолжал раскладывать свой пасьянс, стараясь не реагировать на бурное словоизлияние своей неизменной партнерши.

Столько вещей, сколько потеряла в своей жизни Мансурова, не потеряли все вахтанговцы, вместе взятые.

Пролетая через двор, она успевала высказать какие-то пожелания дворнику, перецеловаться со всеми встречными.

За воротами нашего дома Цецилия Львовна, как правило, садилась не в ту машину, которая ее ждала, и уезжала не туда, где ее ждали.

Теперь я думаю, что это происходило не от легкомыслия и не от небрежности. Мансурова, как человек целеустремленный, всегда была занята каким-либо основным делом, и от этого она не могла уделять внимания всевозможным пустякам и рассредоточиваться. «Рассеянные люди — самые сосредоточенные,— сказала Мансурова одному студенту.— Если вы играете рассеянного,— объясняла она своему ученику,— будьте сосредоточены на главной мысли, а все остальное делайте проходно. Тогда у вас и получится рассеянный человек. Если вы играете в шахматы, увлечены книгой или повторяете про себя роль, вы станете рассеянным». И мне думается, делая это педагогическое замечание, Мансурова, сама того не подозревая, сформулировала свою собственную творческую сущность.

С моим отцом Мансурова была связана долгой творческой жизнью. Их сценические дуэты достойны специального изучения. К сожалению, они не сохранились на киноленте, но Радиокomitee располагает ценнейшими записями, и я иногда, замерев, слушаю радиопередачи Мансурова — Симонов: Роксана и Сирано («Сирано де Бержерак» Э. Ростана), Бенедикт и Беатриче («Много шума из ничего» У. Шекспира), Филумена Мартуруано и Доменико Сориано («Филумена Мартуруано» Э. де Филиппо). Если в жизни взаимоотношения талантливейших учеников Вахтангова носили главным образом шуточный, иронический характер, то, вступая на подмостки Вахтанговского театра, они духовно преображались и играли с такой одухотворенной поэтичностью, с таким волшебным проникновением в психологическую сущность, с таким пластическим совершенством, что диву даешься. Это был совершеннейший дуэт актрисы и актера. И я, не боясь преувеличения, могу сказать, что, пожалуй, только дуэт Неждановой и Собинова может сравниться с дуэтом Мансуровой и Симонина по своей музыкальности и тончайшему проникновению в замысел автора. Мансурова и Симонов слышали друг друга, чутко улавливали каждое движение души партнера и, выступая в своих любимых ролях бесчисленное количество раз,

никогда не теряли импровизационного самочувствия. Сколько бы раз ни смотрел я, предположим, сцену в церкви из комедии Шекспира «Много шума из ничего», я всегда видел нечто новое, а именно эта свежесть и новизна и заставляли зрительный зал тревожиться и воспринимать актеров так, как воспринимают их на самом первом представлении.

Удивительно, что, будучи столь экстравагантной в жизни, Мансурова во время репетиций поражала стройностью своего разума, безупречностью формулировок и спокойствием. Суету жизни она оставляла за порогом репетиционного помещения. Я часто обращал внимание на то, что у нее слегка подрагивали губы и в глазах светилась глубоко затаенная мысль. На репетиции Мансурова прекрасно умела слушать замечания режиссера и, репетируя сцены, проникнуться мыслями партнера и, самое поразительное, сама очень мало разговаривала. Это была совершенно другая Мансурова. Она была противоположна той Мансуровой, которую мы все знали в жизни. Но стоило закончиться репетиции, Цецилия Львовна снова включалась в вихрь своих дел и забот, снова никого не слушала и летела куда-то, все сокрушая на своем пути.

Обладая настоящей культурой, прекрасно зная музыку, живопись и литературу, Мансурова как-то раз сказала мне, что она больше всего ценит в художнике не просто абстрактные знания, а то, что она называла культурой восприятия жизни. Этот мансуровский термин, «культура восприятия», я понял и оценил не сразу. Но теперь я понимаю, что дело не в том, чтобы прочесть книгу, посетить картинную галерею или присутствовать на симфоническом концерте, дело в том, как воспринять прочитанное, увиденное, услышанное. Вот именно об этой культуре восприятия искусства и жизни говорила Мансурова часто и своим товарищам, и своим ученикам. И сама обладала в полной мере этим тончайшим человеческим качеством.

Я помню лицо Мансуровой, слушающей Якова Флиера. Помню, как широко раскрыты были ее глаза, когда Мартирос Сарьян принес эскизы к спектаклю «Филумена Мартурано». Помню, как часто просила она меня почитать стихи грузинского поэта Николоза Бараташвили в переводах Бориса Пастернака, и, наконец, невозможно забыть, с какой детской непо-

средственностью смотрела Мансурова спектакли. Казалось, что она переживает каждую роль за всех актеров, проживает с ними все жизни, вместе с ними сочувствует и ненавидит. Мне думается, что, выходя из зрительного зала, она чувствовала большую усталость, чем в те вечера, когда сама играла на сцене. Она говорила, что эту культуру восприятия она возводит в степень высочайшего нравственного совершенства и что она далась ей не от природы, а воспитана Вахтанговым.

Наша молодежь еще при жизни Мансуровой, наслушавшись всяких нелепых анекдотов, относилась к великой актрисе с некоторой долей снисходительности и юмора. Последние годы она мало играла и, приходя в театр, осторожно заходила в зрительный зал и внимательно следила за течением репетиции нового спектакля. Грустно, но иногда я видел ее в углу бельэтажа, откуда она посылала мне приветственные сигналы рукой и прикладывала палец к губам, дескать, не обращайтесь на меня внимания, я буду тихо сидеть и никому не помешаю. С ней вежливо здоровались, но, честно говоря, особого внимания на ее замечания не обращали. И вот, когда приближалось 50-летие Вахтанговского театра, я предложил Мансуровой сыграть сцену загадок из «Принцессы Турандот». По замыслу Вахтангова, Турандот появляется в черной маске под легким воздушным покрывалом. Я не ожидал, что Мансурова быстро согласится. «Знаешь, что,— сказала она,— я тихонечко попробую на репетиции, а если вдруг не выйдет — не обессудь».

И вот наступил день репетиции. Рабынь и мудрецов играли молодые артисты. В ролях масок, Калафа, Адельмы я Зелимы выступало новое поколение театра. Никто из них не видел Мансурову в роли принцессы Турандот. Репетиция, как известно, дело тяжелое. Осветители ставили свет. Настраивался оркестр. Рабочие устанавливали на станке трон принцессы Турандот. В зрительном зале за столиком сидели старые вахтанговцы. Я носился со сцены в зрительный зал и обратно. И когда все приготовления были закончены, потребовал полной тишины. Мансурова в маске, под вуалью, в том самом светло-малиновом платье, в котором последний раз играла Турандот в 1941 году, стояла в левой кулисе, высоко подняв подбородок, и смотрела на колосники так, как люди смотрят

в безоблачное синее небо. Я подошел к ней и тихо спросил: «Можно начинать? Ты готова?» (Мансурова ответила мне легким кивком головы, не произнеся ни слова.) И на сцене, и в зрительном зале, да, наверное, и во всем театре наступила торжественная тишина. Когда я спускался в зрительный зал со сцены, то увидел, что он был переполнен. Не только актеры, но работники постановочных цехов, наши портные, гримеры, парикмахеры, бутафоры, работники музея, бухгалтерии и канцелярии — все заполнили зрительный зал Вахтанговского театра, и никто не разговаривал друг с другом. Я почувствовал, как нервный спазм стал душить меня. Все ждали выхода первой исполнительницы принцессы Турандот. Зазвучал вальс. Легко, с очаровательным изяществом вышла на сцену Мансурова и безо всякого усилия поднялась на ступени трона. Сцена загадок началась.

Я скорчился в сухом полене.
Жду, чтоб пришла моя пора,
И первое мое явление
При первом стуке топора...

И хрустально-прозрачно, чисто, как ручей, звонко и молодо прозвучал голос Цецилии Мансуровой, голос, очарование которого передать невозможно, голос единственный и неповторимый, голос, звучание которого вдруг открыло перед нашей молодежью все могущество таланта той великой Мансуровой, о которой они знали только понаслышке. И со всей явственностью молодые артисты поняли, что такое изысканность, изящество, тонкость, артистизм и аристократизм, наконец. Сказочная принцесса могла говорить только таким голосом. И всем стало понятно, почему Вахтангов именно Мансурову назначил исполнительницей центральной роли своего последнего спектакля, почему именно на Цецилию Мансурову возлагал он свои надежды.

Цецилия Львовна совершенно серьезно заявляла, что Мансуровский переулок, соединяющий Кропоткинскую и Остоженку, где находилась прежде Мансуровская студия, из которой родился наш театр, назван в ее честь. Моего отца неизменно возмущала эта «версия Цецилюши». Он всегда говорил

ей: «Ты можешь морочить головы студентам и корреспондентам, сколько тебе вздумается. Но нас-то, старых вахтанговцев, обмануть нельзя! Как тебе в голову взбрело, что переулочек назван в твою честь?! — «Назвали — и все!» — говорила Мансурова. Отцу оставалось только развести руками. И он в бешенстве добавлял: «В таком случае Симоновский монастырь назван в мою честь, а Берсеневская набережная — в честь моей жены Лели». — «Очень может быть, — отвечала Мансурова. — Никто с этим не спорит».

Текли годы. Я был молодым режиссером Вахтанговского театра. И вдруг мне позвонила по телефону Мансурова. На этот раз разговор происходил в несвойственной ей манере. Она говорила кратко, серьезно, телеграфным слогом.

— Женья! Я только что прочла пьесу Эдуардо де Филиппо. Называется «Филумена Мартурано». Там есть две замечательные роли. По-моему, я могу сыграть героиню, и мне кажется, Рубен согласится играть центральную мужскую роль. Больше ни о чем говорить не хочу. Прочти немедленно. Я сейчас бегу в училище и занесу тебе экземпляр. Вечером созвонимся.

Через секунду ко мне в дверь постучали. Мансурова передала мне «Филумену Мартурано», не сказав ни слова. И стремительно спустилась вниз по лестнице. Как всегда, громко хлопнула входная дверь. Я, к счастью, был свободен и быстро прочел пьесу. В этот же вечер я прочел ее вслух Рубену Николаевичу. Ему понравилось, и он шутя сказал:

— Если ты вытащишь меня на сцену в этой роли, ты окажешь большую услугу Вахтанговскому театру. Последнее время я не люблю играть на сцене. Устаю. Но тут есть возможность выступить с Мансуровой. Ставить должен ты. Придумай, как ставить. Сочинишь форму — буду играть. А не сочинишь — пусть играет Толчанов.

Я помню, что первые репетиции начались в Киеве во время наших гастролей. Поначалу я скрупулезно следовал ремаркам Эдуардо де Филиппо. И оформление спектакля представлялось мне чем-то сходным со знаменитыми эскизами В.В. Дмитриева к «Егору Булычову». Я понимал, что это прямое заимствование, но ничего иного выдумать не мог. Четыре

комнаты в два этажа, с тяжелой мебелью, оленьими рогами, картинами в позолоченных рамах снились мне по ночам. Мне удалось достать фотографии спектакля Неаполитанского театра, поставленного самим Эдуардо де Филиппо, и я с радостью увидел, что оформление в Неаполе не противоречит нашему замыслу. Но я видел, что Рубен Николаевич в глубине души не принимает такого решения. И явным доказательством этому явилось то, что в Киеве он не репетировал, и я работал с Иосифом Моисеевичем Толчановым. Теперь мне кажется, что Рубен Николаевич использовал сложный педагогический прием. Он хотел заставить меня серьезно задуматься о проблемах формы. Работа не клеилась. После отпуска мы собрались в Москве. Самой тягостной проблемой, которую нам никак не удавалось решить, являлись бесконечно длинные, по три, по четыре страницы монологи, которые персонажи пьесы обращали друг к другу. Эти долгие монологи казались нестерпимо скучными, хотя и Мансурова, и Синельникова, и Шахматов, и Толчанов произносили их темпераментно и репетировали с полной отдачей сил, не жалея себя.

Как-то поздно вечером я сидел, склонившись над экземпляром пьесы, готовясь к завтрашней репетиции. И вдруг простейшая мысль мелькнула в моей голове. А что если эти долгие монологи актеры будут обращать не друг к другу, а побегут с ними прямо на авансцену, на зрительный зал и обратятся к зрителю, как к высшей инстанции, требуя правды и справедливости. Оркестр надо закрыть специальным щитом, подумал я. И надо, чтобы актеры говорили о своем партнере в третьем лице. Например, вместо того, чтобы сказать: «Я была твоей служанкой, я была твоей работой все 25 лет», надо, чтобы Мансурова, обращаясь к зрителям, показывая на Доменико Сориано, говорила бы: «Я была ЕГО служанкой, я была ЕГО работой все 25 лет...» И так далее. Монологи должны выливаться, как арии из речитатива, и при наступлении монолога реальное действие должно прекращаться, и актеры должны выходить на авансцену с тем, чтобы зритель стал не зрителем, а соучастником представления. Естественно, что при такой идее четыре реалистически выстроенные комнаты уже не имели права на существование и, по-видимому, должны быть заменены покато́й сценической площадкой, ярко освещен-

щенной южным солнцем. Как только мысль эта оформилась в моей голове, я тут же без звонка поднялся к Мансуровой. Ее домработница тихо провела меня в столовую и сказала: «Цецилия Львовна, к вам Женья».

Я застал Мансурову склоненной над экземпляром пьесы. Она сидела, обхватив голову руками, при тусклом свете ночной лампочки. «Извини за поздний визит,— сказал я.— У меня к тебе одна деликатная просьба. Ты можешь завтра на репетиции обратить монолог не к Толчанову, а в зрительный зал?» — «Это трудно,— сказала Мансурова, задумавшись.— Я же говорю: «Я была твоей служанкой, я была твоей рабой...» — А ты скажи: «Я была ЕГО служанкой, я была ЕГО рабой...» — робко ответил я. Она встала, прижала ладони к вискам и опустила глаза. В такой «мизансцене» она простояла, наверное, минуту. И потом вдруг стремительно стала отодвигать всю мебель своей комнаты к стенке. Я помог ей отодвинуть круглый стол красного дерева, тяжелые кресла, и комната быстро превратилась в репетиционный зал.

— Давай попробуем,— звонко сказала она,— чем черт не шутит!

До самого утра мы репетировали монологи. И если когда-нибудь я испытал вдохновение, это величайшее из человеческих чувств, то это было именно во время ночной репетиции с Мансуровой. Боже, как она репетировала! Отойдя в глубину комнаты, она стремительно бежала ко мне, видя в моем лице целый зрительный зал. Она требовала, угрожала, взывала, молила о помощи. Слезы градом текли из ее глаз. Когда уже стало светать, перепуганная работница Мансуровой открыла дверь и тихо спросила, не сошли ли мы с ума. «Мне уже соседи звонили снизу и сверху»,— сказала работница, которую тоже звали Женей. Не успел я спуститься в свою квартиру, как Мансурова позвонила мне по телефону. «Пригласи Рубена на утреннюю репетицию, — шепотом сказала она.— Я уверена, что ему понравится этот прием — общение с залом. Он загорится и сыграет. Это очень важно. Ты объясни отцу, что прежде мы репетировали «Филумену Мартурано» как бы за четвертой стеной, отгороженные от зрительного зала. А теперь, мол, у тебя родилась новая идея — взять и отодвинуть эту стенку за последний ряд партера, нет, дальше... К Арбатской площади!» — почти крикнула она.

Утром Рубен Николаевич был на репетиции. И что нас абсолютно сразило, это то, что он уже знал текст первого акта. И Толчанов, великодушно улыбнувшись, предложил ему занять место на сцене. «Это твоя роль,— сказал Толчанов.— Репетируй на здоровье. Женя прав!»

По счастью, в это время в Москве находился проездом Мартирос Сергеевич Сарьян. Вечером мы с отцом были у него в гостях. И я с бухты-барухты, ни с кем не посоветовавшись, рассказал ему о ходе сегодняшней репетиции и предложил оформить спектакль. У Рубена Николаевича вытянулось лицо. Потом он мне рассказывал, что был абсолютно уверен, что Мартирос Сергеевич откажется. Однако случилось чудо: узнав сюжет пьесы из наших рассказов, поняв, что там будут участвовать Симонов и Мансурова, он согласился тут же, без всякой паузы, и, как всегда, обстоятельно сказал:

— Конечно, четыре комнаты — это неверно. Вы правы, надо сделать площадку, залитую солнцем, на фоне бездонного синего неаполитанского неба. Площадка должна быть желтовато-красной, знаете, такой бывает песок, которым теперь покрывают теннисные корты. Но площадку надо окружить легкими воздушными арками, напоминающими арки эпохи Возрождения. Они должны напоминать нам о живописи Леонардо да Винчи и Рафаэля. Фигуры актеров будут изумительно вписываться в эти арки. Тем более что в ваших рассказах и вы, и Рубен Николаевич неоднократно называли Филумену Мартурано мадонной.

Я помню, что Мартирос Сергеевич останавливался в Николо-Песковском переулке, в двух шагах от улицы Щукина, где мы жили. С быстротой ветра сбегал я домой, мгновенно вернулся и передал ему свой режиссерский экземпляр.

В середине следующего дня я зашел к Сарьяну и застал его за работой над эскизом. Это было то самое оформление, известное москвичам, которое почти без изменения вошло в спектакль, только с той разницей, что в декорации были вписаны фигуры всех персонажей пьесы. А в центральной арке, наподобие рафаэлевских мадонн, была нарисована Филумена Мартурано, награжденная портретным сходством с Цецилией Мансуровой. Справа от нее, спустившись со ступеней, стояли три сына, которых предстояло сыграть А. Кацынско-

му, Ю. Яковлеву и М. Ульянову. А слева, чем-то напоминая фигуру Иосифа, стояли Доменико Сориано, похожий на Рубена Симонова, и его слуги — артисты Л. Шахматов и М. Синельникова.

Далее работа шла со столь удивительной легкостью, какая бывает только при полной ясности замысла и предельной собранности всего состава исполнителей. И мне кажется, что новый вариант спектакля был поставлен чуть ли не за три недели.

Мартирос Сергеевич тут же подарил мне этот эскиз. К сожалению, он даже не успел его подписать. Теперь он висит у меня в комнате на самом почетном месте. И я каждый день смотрю на Мансурову в роли Филумены Мартуруано. Сарьян не только нарисовал декорацию, он, как гениальный художник, помог Мансуровой раскрыть поэтическую сущность образа. И не случайно Мансурова сыграла эту роль так, что о ней с новой силой заговорила вся Москва, как это случилось в далеком 1922 году, когда она вошла в историю советского театра как легендарная исполнительница Турандот.

Дуэт Мансуровой и Симонова в «Филумене Мартуруано» завершил их поразительный по красоте долгий творческий путь. В моей душе Рубен Николаевич и Цецилия Аьвовна связаны неразрывно.

И право же, теперь, когда я прохожу по Мансуровскому переулку мимо старого деревянного двухэтажного дома, бывшей Мансуровской студии, мне кажется, что переулок и студия по праву названы ее именем, именем первой и лучшей актрисы Вахтанговского театра. Впрочем, моя мысль не нова. Теперь так думают и многие москвичи.

РЕПЕТИЦИЯ

Но вот кончился перерыв, и началась репетиция. Я снова забился в самый дальний угол партера и оттуда, как из за-сады, замерев от восторга, наблюдал, как благодаря могучей воле режиссера, словно по мановению волшебной палочки, создается спектакль. Разрозненные элементы представления: актерская игра, мизансцены, свет, музыка, стремительные перестановки декораций, шумы за сценой — вся эта пестрая и несуразная разноголосица в руках Охлопкова приобретала строй, единство и гармонию. Стоило ему прикоснуться к какому-нибудь эпизоду — сцена начинала сверкать всеми цветами радуги, и я никак не мог понять, благодаря какому указанию режиссера на моих глазах совершалось это чудо! Иногда, выбежав на сцену, он что-то шепотом говорил актеру, иногда просил спуститься исполнителей в партер, где подробнейшим образом делал замечания, восхищая вахтанговцев красноречием и пересыпая свою речь цитатами из книг Дидро и Коклена. Самым интересным в репетициях Охлопкова бывали те редкие моменты, когда он, эффектно сбросив пиджак на спинку кресла у режиссерского столика, сам стремительно выбежал на подмостки и, извиваясь словно красивый змей, поставленный в вертикальное положение, показывал Рубену Симонову и другим актерам выразительные мизансцены. Охлопков, изучавший у Мейерхольда биомеханику, превосходно владел своим телом и был исключительно подвижен и пластичен. Репетицию талантливого режиссера нельзя застенографировать, потому что он своей пластикой всегда договаривает недоговоренное. Часто еле заметный жест кистью или едва уловимый поворот плеча подсказывает артисту больше, чем целый научный трактат. Сходство и общность режиссерской и дирижерской профессий для меня совершенно очевидны и вряд ли требуют доказательств. Приложив пальцы к губам, режиссер может огромную и бурную

массовую сцену вдруг заставить звучать пиано, пианиссимо, а иногда, увидя из зрительного зала, что действие развивается в замедленном темпе, режиссер вправе просто резко постучать по столу — и вся махина спектакля тут же начинает набирать высоту и стремительно нестись к цели!

Я не могу забыть, как Охлопков, словно шаровая молния, носился по сценической площадке, проигрывая за всех исполнителей трудные массовые сцены. Он подбегал к каждому в отдельности, набрасывал плащ, отворачивал ботфорты, поправлял шляпы, показывал, как следует класть руку на рукоять шпаги, разворачивал плечи сторбившихся «мушкетеров», словно лепил из глины сложную скульптурную композицию. Помню, как он с виртуозным мастерством продемонстрировал артисту К., игравшему слугу графа де Гиша, как чистили сапоги во времена Мольера и Сирано де Бержерака. Охлопков усадил исполнителя роли де Гиша Леонида Моисеевича Шахматова в просторное кресло, а сам встал перед ним на правое колено. На свое левое колено Охлопков поставил сапог де Гиша и особо мягкой щеточкой стал смахивать с него пыль. Затем, выхватив из специального ящичка обувные щетки и крем, он велел нашему барабанщику отбивать быструю дробь и стал с отчаянным темпераментом чистить сапоги. Он подкидывал щетки, как жонглер, и бархотки разных цветов тоже оживали в его руках, напоминая каких-то сказочных птиц. Шихматов, говоря театральным языком, «не выдержал серьез» и стал громко смеяться, что с флегматичным Леонидом Моисеевичем случалось крайне редко. Охлопков продолжал увеличивать темп под нарастающую дробь барабана, и самое поразительное, что сапоги графа действительно начинали ослепительно блестеть.

— Свет на сапоги! — не своим голосом хрипло закричал Охлопков.

Наш заведующий осветительным цехом Константин Иванович Шишкин тут же среагировал, и сапоги графа де Гиша вспыхнули, как протуберанцы на солнце, и ослепили немногочисленных зрителей.

— Теперь повтори,— тяжело дыша, сказал Охлопков артисту К.

— Я не все усвоил,— остроумно выкрутился молодой актер,— покажите, пожалуйста, еще раз, а то, не дай бог, что-нибудь напутаю.

— Хитер,— уже еле слышно произнес усталый Охлопков и сел на бочку, стоявшую в «Гостинице Рагно».— Ладно, потренируйся дома и завтра прямо в прогон.

На протяжении четырехчасовой репетиции Охлопков выполнял огромный объем работы. Сменялись артисты, уходили на перерыв оркестранты, отпрашивались на перекур монтировщики декораций, но сам режиссер ни на секунду не покидал своего капитанского мостика и использовал короткие паузы для бесед с художником Вадимом Рындиным и композитором Александром Голубенцевым, вызывал к себе провинившихся актеров, делал замечания осветителям, принимал корреспондентов, подписывал какие-то бумаги, давал распоряжения своей жене — режиссеру спектакля Елене Ивановне Зотовой. Когда заканчивался небольшой антракт, Охлопков с новой силой принимался за дело, и казалось, что усталость обходит его стороной, а неутомимая фантазия никогда не сможет иссякнуть. Я, наверное, неосознанно начинал учиться у него и старался как можно глубже воспринять эти не предусмотренные расписанием уроки режиссуры. Меня интересовало, по какому принципу ищет Охлопков свет, почему столько времени уделяет он поиску отдаленного звучания гитары. Я не сразу понял, отчего Николай Павлович иногда целые репетиции посвящал только одному элементу актерского мастерства, предположим, он объявлял артистам, что сегодня будет заниматься лишь звучанием рифм. Он требовал, чтобы рифмы венчали строку и в то же время не затемняли бы мысль! Он стучал своим могучим кулаком по ветхому режиссерскому столику и осипшим голосом показывал актерам, чтобы как следует произносить со сцены сложные шестистопные ямбы, чтобы они не казались тягучими и приобретали бы легкую стремительность изящной и непринужденной французской речи.

Потратив невероятное количество сил и добившись, наконец, того, что стих начинал звучать, Николай Павлович властно прерывал репетицию и, озадачивая вахтанговцев, неожиданно требовал:

— А теперь, уважаемые ученики Евгения Багратионовича с товарищем Симоновым во главе, на все сто процентов позабудьте о стихах и сыграйте мне картину по предельной реалистической правде! Сыграйте, словно это проза Чехова, сыграйте так, как будто в зале сидит Константин Сергеевич Станиславский и вы сдаете ему экзамен и доказываете всеми силами души, что его система вами усвоена.

Вахтанговцы играли, подражая великим мхатовцам, и играли хорошо, но Николай Павлович снова останавливал репетицию и кричал, что все это замечательно, но абсолютно не из той оперы.

Но на этом требования Охлопкова не прекращались.

— Минуту! — крикнул режиссер.— А теперь пройдите мне одни мизансцены, без текста. Не удивляйтесь! Да-да — без текста, одни мизансцены.

— Как же так? — почти хором спросили актеры.

— Да это же проще простого. Как правило, одна мизансцена держится приблизительно одну, две минуты, ну три! Иногда больше, а иногда вообще не держится ни секунды и находится в непрерывном движении. Так вот, если мизансцена статическая. Вы, придя в нее, замрите, пока я не скажу: «Пожалуйста, дальше», а если мизансцена динамическая и похожа на танец, так двигайтесь на здоровье, кто вам запрещает. Только умоляю, не говорите текст. Разве это не интересно? Это же как в детской игре. Если вы разучились играть в игрушки, то ваше дело швах. Никогда из вас серьезных артистов не получится. Разве вы в детстве не играли в молчанку или во время беготни не кричали друг другу «замри!»?

— Кричали,— послышались разрозненные голоса.

— Ну вот и прекрасно. Начали... Оркестр пусть играет непрерывно, что дирижеру в голову взбредет!

Охлопков подошел к рампе, взмахнул рукой и вместо драматического спектакля на сцене начался балет. Сначала это показалось смешным, но Рубен Николаевич так виртуозно исполнил пантомиму, что его партнеры сначала ахнули, а затем вступили в игру и полетели за своим вожаком, как журавли. Николай Павлович выкрикивал из зала абсолютно охрипшим голосом только отдельные слова: «Замрите!», «Вперед!», «Быстрее!», «Медленнее!», «Плавнее!», «Активнее!»,

«Кто там смеется? Убью!», «Продолжайте!», «Оркестр, громче!», «На сцене не разговаривать! Дома наговоритесь!», «Алеша Поляков, не загораживайте Мансурову!», «Симонов, не делайте указаний артистам, сегодня режиссер — я!», «Браво! Молодцы!», «Все!».

— Ну что, разве не интересно? — уже негромко произнес Охлопков и тяжело опустился в кресло.— Почему дирижеры отдельно занимаются со скрипками, виолончелями, фаготами, кларнетами, валторнами, трубами и литаврами? А? Не знаете почему? Да потому, что маэстро отделяет по отдельности все составные части симфонии. Так и я попробовал. Сперва отработать рифмы, ритмы, затем органику, потом пластику и, наконец, соединить все элементы вместе. Эти стихотворные драмы сразу не даются: хвост выгаташишь — нос уткнешь! Когда вы органичны — нет стихотворного ритма, когда есть ритм — исчезает органика, когда вы чувствуете пластику — напрочь пропадает всякий смысл и за мыслью невозможно уследить. Вот ведь какая сложная штука этот поэтический театр. Система Станиславского в нем тоже только составной момент. Тут по одной правде не проживешь! Одними задачками не отделаешься. Сам Станиславский понимал это и искал ключи для открытия и театра Пушкина, и театра Блока — и... не нашел. Мы должны продолжать поиск и не бояться провала! Всякому гениальному открытию сопутствуют неудачные опыты. Не бойтесь самых нелепых опытов и самых невероятных выдумок. Фантазируйте отчаянно и, ради бога, не стесняйтесь глупостей, которые вам лезут в голову. Не помню, кто это сказал, кажется Ахматова: «Никто не знает, из какого сора порой слагаются стихи...»*

Рубен Николаевич с удовольствием вступил в игру, предложенную Охлопковым. Симонов не любил скучных академических репетиций, где режиссер все раскладывает по полочкам, где нельзя свободно вздохнуть. Он давно уже видел в Николае Павловиче потенциального единомышленника и тайно присматривал за ним, возможно, не все принимая, но в то же время учась у мастера определенным приемам и на-

* Неточно цитируются строчки из стихотворения А. Ахматовой 1940 г. (Цикл «Тайна ремесла» из книги «Седьмая тетрадь»): «Когда б вы знали, из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда». (Примеч. ред.)

выкам. Симонов прошел школу непосредственно у Шаляпина, Станиславского, Мейерхольда и Вахтангова. Казалось бы, чего же больше! Однако всякое новое слово и непредсказуемый поиск интересовали его больше, чем раз и навсегда узаконенные формулы!

Симонову нравилось, что Охлопков штурмовал пьесу, как бастион. Что он пытается подчинить себе комедию Ростана смелой лобовой атакой. Симонов с интересом наблюдал, как Николай Павлович, потерпев первую неудачу, старался окружить «неприятеля» со всех сторон, чтобы рассредоточить «вражеское войско». Увидев, что крепость и тут выстояла, Симонов понял, что Охлопков не унимается и пытается сделать подкоп и даже высадить десант. Спектакль явно не ладился, и стихотворная форма оказывала актерам и режиссеру упорное сопротивление. Чувствуя противодействие самой драматургии, столь непривычной для нашего слуха, Охлопков все более разгорался, злился сам на себя и каждый день предлагал новый план сражения. Проиграть битву он не имел права, и все чувствовали, что знамя вахтанговского театра будет водружено над неприятельской цитаделью! Рубен Николаевич, ни минуты не сомневаясь, шел за Охлопковым, что вселяло уверенность во всех подразделениях театра. Конечный стратегический замысел Охлопкова вдохновлял всех. В суровые годы войны героико-романтический спектакль был нужен как воздух, и театр работал, как завод,— не покладая рук.

МУДРЕЦЫ

Много лет спустя, когда я стал профессиональным режиссером и старался разгадать сокровенные тайны этой сложнейшей профессии, мне посчастливилось встретиться с Рубеном Николаевичем как с артистом. А случилось это при неожиданных обстоятельствах в особняке Алексея Максимовича Горького, где состоялась свадьба внучки Горького Дарьи Максимовны Пешковой и Александра Константиновича Граве, которые были артистами Вахтанговского театра. В качестве почетных гостей присутствовали Самуил Яковлевич Маршак и Рубен Николаевич Симонов. Я — тогда молодой начинающий режиссер — пел поздравительные куплеты в честь новобрачных, играл музыкальные пародии на фортепиано, читал шуточные стихи, рассказывал всевозможные «байки», имитировал Козловского и Вертинского, короче говоря, в течение довольно длительного времени никому не уступал площадку и, что называется, был в ударе. Маршак искренно смеялся и вдруг, отозвав в сторону меня и моего отца, пригласил нас в воскресенье к себе на дачу, где он решил прочесть нам свою новую, только что законченную комедию-сказку «Горя бояться — счастья не видать». Конечно, радости моей не было конца, и с этой минуты, наверно незаслуженно, я пользовался расположением Самуила Яковлевича, часто бывал у него дома на улице Чкалова, навещал поэта в Доме творчества писателей в Ялте. Роль Маршака в моей жизни является главенствующей. Только мой отец занял в моей судьбе более значительное место. Что же касается Самуила Яковлевича, то я по сей день вспоминаю его беседы как откровения. Он любил приглашать к себе домой молодых вахтанговцев и, не жалея времени, до поздней ночи раскрывал перед нами красоту поэтического слова. Подняв очки на лоб, Маршак подносил к самым глазам свою рукопись и тихим, глуховатым голосом читал нам свои переводы шекспировских сонетов и стихотво-

рений Бернса. Помню свои бесконечные поездки в санаторий «Сосны», где зимою обычно лечился Маршак. Он любил подолгу сидеть на высоком берегу Москвы-реки, твердо опершись руками на толстую, тяжелую палку. Он сидел, как изваяние, неподвижно, и взгляд его был устремлен на самую линию горизонта, словно он смотрел на море в ожидании, что где-то далеко, в сизом тумане, появится белый сказочный корабль с широко развернутыми парусами.

Мне посчастливилось ставить сказки Маршака на сцене не только Вахтанговского, но и Малого театра. Когда Самуил Яковлевич сочинил свое последнее произведение «Умные вещи», он вдруг позвонил мне из Ялты и срочно попросил навестить его в Доме творчества. Ни секунды не мешкая, бросив все дела и репетиции, я купил билет на самолет и вылетел в Ялту, где в Доме творчества мне был оставлен номер. Помню, что я быстро расположился в маленькой комнате с низким потолком и с видом на море. Дело было осенью, и резкий ветер трепал занавески на широко распахнутых окнах.

На мой вопрос, где я могу увидеть Самуила Яковлевича, женщина в белом халате, сидевшая в регистратуре, сказала, что в это вечернее время Маршак обычно вызывает такси и отправляется на берег. Я поблагодарил женщину в белом и опрометью бросился к морю, на зная, где и в каком месте мне следует искать Маршака. Я подумал, что он наверняка не отпускает такси и по стоящей машине легко можно определить, где же находится он сам. По счастью, я сразу увидел на набережной одинокое такси. Подойдя к шоферу, я спросил, не Маршака ли он привез на берег.— «Его самого! — с гордостью ответил таксист.— Вон он сидит на раскладном кресле. Я это кресло на берег вынес». И я в самом деле увидел спину поэта и стал осторожно спускаться по ступенькам, словно боясь нарушить размышления философа и мудреца. Удивительно, что отдыхающие, слоняющиеся вдоль берега, заметив Маршака, здоровались с ним и вежливо обходили стороной, не смея вступить в беседу. Вокруг него словно бы создавался широкий магический круг, за черту которого никто не смел переступить! Я тоже остановился на почтительном расстоянии от него, твердо решив, что первый не заговорю с ним и буду ждать, пока он сам не обратит на меня внимания. Я мед-

ленно стал подходить к морю, и прибой обрызгал меня с головы до ног. Теперь я мог видеть уже не спину, а профиль Маршака и был поражен, что его обычно слегка одутловатое и добродушное лицо на этот раз показалось мне худым и строгим. Я никогда прежде не подозревал, что у него такой тонкий и четко очерченный профиль. Волосы его развевались на ветру, воротник трепетал, как подстреленная птица. Казалось, что осенний ветер задался целью расстегнуть все пуговицы на пижаме и затем сорвать ее с плеч. Знакомая мне суковатая палка глубоко ушла в песок, и Маршак точно так же, как и в «Соснах», крепко облокачивался на нее двумя положенными друг на друга ладонями.

Садилось солнце. Разноголосая переключка парходных гудков говорила о близости порта. Облака быстро скользили по гладкому отполированному небу, словно старались догнать заходящее солнце. Как в светомызыке, изобретенной Скрябинным, облака, слушая напевы ветра, все время меняли окраску. Их чисто-белый цвет легко отражал и ярко-розовые, и светло-желтые, и прозрачно-сиреневые лучи.

Маршак, заинтересованный симфонией красок, внимательно слушал эту музыку заката и, как мне казалось, сочинял стихи вольными и просторными гекзаметрами, словно Гомер... Мне думалось, что только размеры «Илиады» и «Одиссеи» могут выразить все величие и красоту вечера, когда солнце, прощаясь с поэтом, словно бы просило его дожидаться утра, с тем чтобы снова встретиться. Маршак думал свою глубокую думу и, возможно, уже опасался, что новое свидание с солнцем может и не состояться. Глаза его снова были устремлены на линию горизонта, и мне опять показалось, что добрый сказочник ждет появления белого и чистого сказочного корабля. Я сам замечтался, стараясь прочесть на одухотворенном лице Маршака его сокровенные мысли и чаяния, и тут он заметил меня и негромко окликнул:

— Женья, с приездом... Идите сюда. Тут только сесть не на что. Хотя вот валун. Я все думаю, как его сюда занесло. То ли он из моря, как чудище, явился, то ли с горы на крыльях слетел... Присаживайтесь.

Мы поздоровались, сперва протянув друг другу руки, а затем обнялись. Я сел. Самуил Яковлевич безо всякой прелю-

дии начал говорить, по-видимому о том, что не давало ему покоя. Мне сразу стало ясно, что я нарушил воспоминания поэта, и почувствовал себя неловко, а Маршак продолжал:

— А ведь я тут в Ялте еще в прошлом веке Стасову свои детские стихи читал... Недавно меня потянуло в тот дом, и я сам забрался по сломанной лестнице на второй этаж старенького особняка. Нашел квартиру, позвонил в звонок. Прошел по темному коридору и вошел в ту самую комнату, да, да, именно в ту самую... где когда-то читал свои первые строчки... В комнате сидела подхмелевшая компания молодежи. Накрашенные и загорелые девицы и парни им под стать — полуголые, с американскими сигаретами в зубах, на полу — пустые бутылки, на столе в тарелках — окурки, на подоконнике — штук пять портативных радиоприемников. Кровать и диван неприбранны, и позы у молодежи были, что называется, весьма рискованные. Увидя меня, они не изменили то, что вы называете мизансценой, и спросили, кто я такой и чего мне надо. Я постоял несколько секунд, отнюдь не рассчитывая, что меня узнают, и, извинившись, отправился восвояси. Вот и все... Это было позавчера, в четверг, ровно в полдень... Новое поколение, новая жизнь! Их осуждать не следует. У них будет свой Стасов, а нам пора в дорогу. Нам — я имею в виду — старикам, а вы еще поживете. Стройте театр поэта! Не ошибетесь. Он этой шпане нужен!

Маршак тяжело приподнялся с кресла и попробовал встать. Буквально через секунду рядом оказался таксист Вася, вероятно, внимательно наблюдавший за нами и боявшийся пропустить мгновение, когда ему надо будет вихрем спуститься вниз. Мы взяли Самуила Яковлевича под руки и очень медленно повели его к такси. В свободной руке Вася нес просторное раскладное кресло и небрежно помахивал им, словно демонстрируя свою силу. Мы с Маршаком сели на заднее сиденье и покатали по вечерней Ялте, еще освещенной последними лучами заходящего солнца.

— Я написал сказку для Малого театра,— заметно волнуясь, прерывающимся голосом сказал Маршак.— И вот нервничаю, а вдруг вам не понравится. Там есть роль царя. Очень мне хочется, чтобы ее сыграл Игорь Ильинский. Он мой друг. Читает мои стихи на эстраде. Мы с ним на «ты»... Но у него

скверный характер, вернее, не скверный, а капризный, как у ребенка. Как вам кажется, он согласится или нет? Впрочем, чего это я тороплю события. Может быть, вам самому не понравится. А вот для роли барина очень бы подошел Жаров, а к роли царицы — Елена Николаевна как никто подходит. Ну я просто вижу ее, и все тут. Я знаю, что они все такие знаменитые, что им теперь только Шекспира подавай, а тут какой-то Маршак! А знаете, Женя, я недавно сделал для себя открытие. Стал перечитывать «Ромео и Джульетту» — и подумал: «Да это же сказка!» Между прочим, у Шекспира и «Буря» сказка, и «Сон в летнюю ночь», а уж о «Зимней сказке» и говорить нечего — там в названии все определено. Не любят прославленные артисты сказок! Что ты с ними поделаешь! А зря. Сказки — такой же высокий жанр, как трагедия или комедия. Скажу вам по секрету: все хорошие пьесы похожи на сказки и у Гоцци, и у Гольдони, и у Лопе де Вега, и у Тирсо де Молина! Античные трагедии все без исключения основаны на мифах, а миф — та же сказка. Разве не так? Вот ваш отец, мой друг Рубен Николаевич, Рубен... не смог бы разлюбить этот жанр. Но это у него от «Принцессы Турандот» осталось. Ведь Вахтангов и Мейерхольд — сказочники. А вот Станиславский — нет. Что они во МХАТе с моими «Двенадцатью месяцами» натворили! Уму непостижимо. У меня там по ходу действия зеркальце разбивается и говорит: «Здесь я...» А у них режиссер велел говорить актрисе: «Я здесь!» Слышите, какое тупое окончание, вместо «Здесь я...» — «Я здесь!» Не слышат они музыки слова, и ничего с ними не поделаешь! Я вот тут на досуге подумал, что в поэтическом театре человек привязывает к веревке обыкновенный камень и начинает вращать его на фоне восходящего солнца до той минуты, пока не появится радуга, а натуралисты берут ту же самую веревку и показывают зрителю привязанный к ней камень... Веревка висит, камень болтается на ней без всякого смысла. Ну а что? Ерунда. Висит камень, привязанный к веревке. Эка невидаль. Ни уму, ни сердцу. Скучный факт и никакого образа.

Мы подъехали к Дому творчества. В девять часов вечера, после ужина, я сидел в широком мягком кресле, а передо мной на жестком стуле за столом, непрерывно прихлебывая свежезаваренный чай, волнуясь, как ученик, сидел гени-

альный человек и не мог решиться произнести первую фразу своей удивительной последней сказки!

«Умные вещи» долго шли на сцене Малого театра, но Маршак был только на репетиции за столом. Он внимательно и крайне серьезно прослушал сказку, которую артисты Малого театра старательно прочли по ролям. Мы репетировали в поездке, гастролируя в Тбилиси. Однажды, совершенно случайно включив радио, я услышал сообщение о смерти Самуила Яковлевича Маршака. Я заплакал, что случается со мной довольно редко. На следующий день я вылетел в Москву и прямо с аэродрома поехал в морг Кремлевской больницы.

Маршак лежал красивый, с закрытыми навсегда глазами. И я подумал, что он похож на Гомера — великого сказочника древнего мира.

Теперь я позволю себе снова вернуться к моей первой встрече с Маршаком во время работы над его сказкой «Горько бояться — счастья не видать» и вспомнить еще одного великого художника — живописца Константина Федоровича Юона, оформлявшего спектакль на сцене театра имени Вахтангова.

Маршак жил на улице Чкалова, неподалеку от Курского вокзала, в одном доме с Юоном. Именно в это время мой друг искусствовед Николай Николаевич Третьяков занимался творчеством Константина Федоровича, бывал в доме у великого художника, говорил только о нем и часто долгими вечерами просвещал меня, показывая репродукции с картин мастера. Коля возил меня в Загорск в Троице-Сергиеву лавру, чтобы я проник в первоисточники творчества художника, и наконец убедил меня, что во всей мировой живописи нет равного Юону мастера и что разве только Сандро Боттичелли может сравниться с ним и лиризмом, и тонкостью линий, и одухотворенностью женских образов, и проникновением в природу.

— Он — кудесник, он — сказочник, — вдохновенно говорил Коля Третьяков. — У него особый мир, чистый и прозрачный, как Евангелие от Иоанна.

В молодости я был человеком очень решительным, и как только авторский экземпляр сказки Маршака оказался у меня в руках, я тут же позвонил Константину Федоровичу и в сопровождении Коли Третьякова отправился на улицу Чкалова.

Мы были приняты с таким гостеприимством, как будто мы с ним Юоны, а сам Юон — простой смертный. Более интеллигентного и воспитанного человека мне не приходилось встречать, и велико же было мое удивление, когда гениальный художник во время изыщнейшего обеда вдруг сказал, что он соглашается оформлять сказку Маршака, не читая, ибо очень высоко ценит талант своего соседа по дому.

— Правда, если Самуил Яковлевич не возражает,— скромно добавил Юон.— Я ведь и сам... грешу стихами. Люблю это занятие больше живописи. Клянусь вам. А впрочем, если молодые люди не торопятся, я с удовольствием вам прочитаю свои вирши...

— Вы нам,— робко сказал Коля,— лучше покажите сначала вашу мастерскую...

— Эй, да что там... Картины мои где угодно можно посмотреть, и я их вам потом продемонстрирую. Не беспокойтесь. А вот стихи мои, да еще в авторском исполнении, не всякому дано услышать. Располагайтесь в креслах, господа, если угодно — товарищи. Как вам сподручнее, чтобы вас называли?

— Мне больше нравится «господа»,— вполне серьезно сказал Коля.

— Извольте,— согласился Юон,— господа — так господа. Клава! Подай молодым людям кофей. Вам как, господа, с сахаром и со сливками? А может быть, кто-нибудь любит с лимоном?

— Мне с лимоном,— почему-то напуская на себя солидность, сказал я.

Жена Константина Федоровича — Клавдия Алексеевна — была значительно моложе своего супруга. Это была полная и красивая русская женщина с толстой косой на голове. Она говорила низким голосом громче обычного и своей манерой держаться чем-то напоминала исполнительницу русских народных песен Лидию Русланову. Тихий и высокий голос Юона, его неторопливая аристократическая манера произносить слова с мягким «л» и почти незаметным грассированием контрастировали с простонародной и певучей речью Клавдии Алексеевны. На протяжно-музыкальные фразы своего изысканнейшего супруга Клавдия Алексеевна отвеча-

ла кратко и вразумительно. При этом, глядя на старомодные изящные манеры Константина Федоровича, она всегда улыбалась, словно прося молодежь извинить своего милейшего супруга за них.

Коля мне полшутя рассказывал, что Юон, будучи русским, финном, норвежцем, шведом и бельгийцем, носил одновременно звания барона, князя и графа. Конечно, мой друг преувеличивал, он превосходно знал подлинную биографию художника, но тем не менее именно это преувеличение давало понятие о генетическом древе Юона. Еще до революции он женился на крестьянке и создал множество портретов жены. Они жили в Москве и Петербурге, лето проводили в имении Юона, а затем уехали за границу. Юон вывез жену в Париж, где она была признана первой красавицей именно за чисто русскую деревенскую красоту в стиле венецианских портретов.

Я до сих пор не могу понять, какую смелостью нужно было обладать, чтобы начать работать с Маршаком и Юоном как с равными, давать им указания, просить переписывать целые сцены, перерисовывать эскизы. Мне не было тогда и тридцати лет, я только начинал свой путь, и жажда сотрудничать с крупнейшими мастерами нашего искусства в какой-то, пусть малой, степени, возможно, извинит меня.

Маршак, будучи другом моего отца, уговорил его сыграть роль царя Дормидонта. На роль купца он просил назначить Бориса Шухмина, а на роль дровосека — Иосифа Толчанова. Таким образом я оказался в одной упряжке с мастерами старшего поколения и, вместо того чтобы учиться у них, проявлял излишнюю самостоятельность, наверное, боясь показаться неопытным. Спектакль получился на славу, но, право же, моя заслуга тут весьма незначительна. Старики дружно впряглись в упряжку и общими силами вытянули меня из кювета. Пресса единодушно поддержала спектакль, хотя художественный совет театра буквально разгромил постановку.

В этом спектакле я впервые встретился с отцом как с актером, наблюдал его уже не из зрительного зала, а в непосредственном творческом общении.

Репетируя роль царя Дормидонта в маршаковской сказке, Симонов избрал тот же метод работы, который был мне

знаком еще по омской эпопее. Ситуация удивительно напоминала всю историю репетиций роستانовской комедии. Рубен Николаевич так же не принимал участия в разборе пьесы за столом, а роль царя Дормидонта репетировал молодой артист Владимир Этуш. Дома мой отец самостоятельно учил текст и осваивал русскую простонародную речь, вспоминая музыкально-протяженные интонации Алексея Толстого, Ивана Москвина и Бориса Щукина. Когда у нас на кухне собирались домработницы Антокольского (Варя), Мансуровой (Женя) и наша Шура, мой отец приходил на кухню играть с ними в лото и слушал их деревенскую речь, приходя в восхищение:

— Вот это язык! Вот это музыка! — говорил мне отец.— Нет, ты ступай, послушай, какая красота!

Когда однажды, на ночь глядя, Рубен Николаевич демонстрировал мне, как своему суфлеру, безупречное знание текста первого акта, он, вдруг прервав нашу работу, весело сказал:

— Пусть во время первого действия мой секретарь Шлезингер носит за мной огромное царское кресло. Я буду ходить, куда мне вздумается, а как только остановлюсь, он должен тут же за моей спиной ставить кресло. Если я захочу — сяду, а нет — пойду дальше, расхаживая по поляне, а кресло путь так и следует за мной. Это моя домашняя заготовка. Новинка, так сказать. Завтра я прихожу на репетицию и сразу попробую этот трюк. Будет смешно. Вот увидишь!

Приход на репетицию Рубена Симонова был обставлен с особой торжественностью. Своего главного режиссера молодежный состав встретил аплодисментами, а старики почтительно поклонились и предложили сразу приступить к работе. Трюк сработал моментально. Все развеселились, и началось радостное творчество.

После репетиций мой отец иногда спрашивал партнеров:

— А что я тут делал? Ах, вот как... Это надо запомнить.

— А вы это сейчас придумали? — с оттенком зависти спросил Этуш у Симонова, когда тот предложил Володе Шлезингеру всюду таскать за ним кресло.

— Нет, дома,— честно ответил Симонов.— Вчера перед сном. Разве можно явиться на репетицию к вахтанговцам с пустыми руками. Да вы же со свету сживаете. Знаю я вас.

Теперь, когда повсеместно восторжествовал метод действенного анализа, крупнейшие наши режиссеры предлагают артистам делать этюды и считают это великим открытием «системы». Я убежден, что мой отец еще задолго до войны искал новый способ овладения ролью, где импровизация и этюд как бы сливаются воедино. Правда, он был противником того, чтобы артисты произносили текст своими словами, и считал знание текста важнейшим условием импровизации. Он считал, что режиссер обязан предложить актеру как бы конспект мизансцен, и этот конспект, словно тему, артист волен разрабатывать вольно и непринужденно. Он, естественно, считал, что режиссер вместе с артистом тоже должен импровизировать, и от их взаимного творчества и доверия друг к другу и рождается неожиданная театральная истина. Рождается непредсказуемое открытие!

— Артист, — часто говорил отец, — берет на себя высочайшую ответственность донести до зрителя талант автора, талант режиссера, талант своих партнеров и, ощутив это могучее подспорье, он в конце концов раскрывает и сам себя. Ни у одной профессии нет столько помощников, но в результате я — актер — остаюсь со зрителем с глазу на глаз и, вобрав в себя все и всех, предаюсь своему полному и безбрежному сценическому одиночеству.

Одну из своих лучших ролей — роль Бенедикта в комедии Шекспира «Много шума из ничего» — Симонов тоже сыграл за одну неделю. Спектакль в постановке И.М. Рапопорта был готов. Т.Н. Хренников написал к этому спектаклю свою знаменитую театральную музыку, которую теперь знает каждый школьник. Художником был В.Ф. Рындин. Беатриче играла Мансурова. Анатолий Горюнов, прежде репетировавший Бенедикта, дружелюбно, безо всякого конфликта уступил роль Симонову, а сам стал вторым исполнителем. Так они всю жизнь и играли в этом спектакле одну и ту же роль, весело сменяя и заменяя друг друга.

Роль Говарда в спектакле «Глубокие корни» до Рубена Симонова репетировал Игорь Доронин, и затем они так же исполняли эту роль в «прямую очередь». Партнершей Симонова неизменно была Мансурова.

В спектакль по пьесе Эдуардо де Филиппо «Филумена Мартурано» Рубен Николаевич тоже ворвался с наскоку, как

ураган! На этот раз ему уступил место его старый товарищ Иосиф Моисеевич Толчанов, репетировавший Доменико Сориано в течение долгого репетиционного периода во время гастролей вахтанговцев в Киеве в 1956 году. Мне посчастливилось ставить этот спектакль, и скажу, что такого артиста, как Симонов, не встречал на своем веку. Его дуэт с Филуменой-Мансуровой являл собой высшее мастерство. Их виртуозная техника, совершенное взаимопонимание, редкостная музыкальность, поэтическая одухотворенность, изящество и чувство юмора, современное ощущение ритма можно назвать чудотворством!

Этот длинный список ролей, сыгранных «с ходу», явственно говорит о том, что Симонов не любил долго репетировать и исповедовал стихию вольной импровизации. Такому актеру вряд ли стоит подражать, ибо работать, как Рубен Николаевич, просто невозможно!

Уже после войны моя мать часто болела, и я проводил долгие вечера у ее постели. Бывало, за окошком идет унылый осенний дождь или кружится зимняя вьюга, и мы зажжем тусклую ночную лампочку и до прихода отца говорим о нем, стараясь разгадать природу его актерского дара. Насколько я помню, он играл много, чуть ли не каждый вечер, и после спектакля он не хотел расставаться с публикой, и ему было жизненно необходимо идти к кому-нибудь в гости, где он, желая продлить свой восторг и свое вдохновение, читал стихи, пел под гитару старинные цыганские романсы, вспоминал Шаляпина, Станиславского, Вахтангова. Друзей у моего отца было великое множество, и все они часто посещали Вахтанговский театр и по нескольку раз смотрели Рубена Николаевича в ролях Бенедикта, Хлестакова, Кости-капитана, Дон-Кихота, Сирано, Олеко Дундича, Царя Дормидонта, Доменико Сориано...

Если начать перечислять друзей моего отца, то эти воспоминания увеличатся на несколько страниц. И всех он либо приглашал к нам в гости, либо сам отправлялся к ним, поражая собравшихся никогда не повторяемым репертуаром. Память его была легендарной. Ей-богу, мне кажется, что он знал наизусть все стихотворения Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова, Блока, Маяковского, Есенина, Пастернака, Сель-

винского, Каменского, Маршака и Михалкова. А что касается старинных русских и цыганских романсов, то почти каждый день он поражал меня новой мелодией, неизвестным мне текстом и неожиданной трактовкой старинного романса. Он сам превосходно аккомпанировал себе на краснощековской гитаре, которая по сей день висит в особом чехле в его кабинете и до которой после смерти отца никто не дотрагивался. Известные политические деятели, крупные военачальники, ученые-физики, химики и биологи, прославленные хирурги и терапевты, знаменитые архитекторы, популярные артисты МХАТа и Малого театра, дирижеры, драматурги, художники, футболисты приходили к нам в гости и до утра слушали моего отца. Женщины любили его самозабвенно, и я думаю, ни один тенор не пользовался таким успехом. Отец мой, в свою очередь, непременно приглашал понравившуюся ему даму на спектакль и признавался, что если в зрительном зале он не разглядит красивую женщину, он считает вечер потерянным и спектакль несостоявшимся. Моя мать стоически переживала все его романы, а когда какая-то девица позвонила среди ночи моей матери по телефону и сказала, что Р.Н. не заплатил ей денег за свидание, Елена Михайловна, не моргнув глазом, вежливо посоветовала собеседнице:

— А вы берите деньги вперед! — И повесила трубку.

При таком веселом и легкомысленном образе жизни мой отец боготворил мою мать и не уставал повторять мне, что это лучшая женщина в мире, что он кругом виноват перед ней и что ему никогда не приходила в голову мысль уйти из дома, что он всегда превыше всего ставил свой домашний очаг. После смерти Елены Михайловны он не мог ездить в дома отдыха, где мы прежде отдыхали всей семьей, и боялся заходить в спальню. Он переехал в свой кабинет, где его не одолевали страхи. Каждый год, отмечая годовщину смерти своей жены, отец приглашал к нам друзей и родственников Елены Михайловны Поливановой-Берсеновой-Симоновой.

В середине пятидесятых годов вахтанговцы впервые выехали на гастроли за рубеж. Театр почти в полном составе направился в Польшу, а мы — совсем небольшая группа молодых вахтанговцев — были оставлены в Москве и репетировали сказку С.Я. Маршака «Горя бояться — счастья не видать». Нас можно было перечислить по пальцам: Владимир Этуш,

Юрий Яковлев, Максим Греков, Татьяна Коптева, я и композитор Лев Солин. Над ролью царя Дормидонта работал Этуш. Помню, что я написал своей матери письмо в Варшаву, где с тревогой спрашивал ее совета, как, мол, мне себя вести дальше и не напоминает ли вся история с репетициями маршаковской сказки репетиции «Сирано» в Омске. Ответное письмо моей матери, к счастью, сохранилось, и я позволю себе привести его почти целиком.

«Милый Жекочка!

Запомни раз и навсегда, что твой отец артист-импровизатор и что он не укладывается ни в какие рамки. Более всего он напоминает мне Чарли, и, пожалуй, больше ни с кем я сравнивать его не могу. Хочешь, я скажу тебе по секрету: Дикий и Охлопков как режиссеры вовсе не уступают ему, а вот как артист — он единственный в своем роде, ему нет равных, он словно персонаж из пушкинских «Египетских ночей», знает, что такое вдохновение, и умеет пробудить это величайшее чувство в своей душе и передать его зрителям. Евгений Багратионович Вахтангов боготворил твоего отца именно за редкий дар импровизации. Борис Васильевич Щукин завидовал вольной и раскрепощенной фантазии своего друга и старался возместить титаническим трудом то, что твоему отцу давалось легко.

Ты спрашиваешь, почему как режиссер-постановщик Рубен работает с актерами совсем другим методом? Отвечу: просто потому, что в Театре Вахтангова нет таких артистов! Вот разве Коля Гриценко...

Да что говорить — дар артиста-импровизатора так же редок, как гений поэта. Твой отец, ставя спектакль, как режиссер старается разумно подвести артиста к импровизации! Он считает необходимым ярко очертить перед исполнителем тему и сверхзадачу роли, терпеливо ждет, пока текст у артиста уложится сам по себе, оговаривает его взаимоотношения с партнерами и подсказывает естественные и живые мизансцены. Иногда, крайне редко, сам показывает, как надо играть! Однако подражать твоему отцу как артисту — опасно. Он слишком самостоятелен. Копировать его так же бессмысленно, как писать стихи под Маяковского или сочинять музыку под Шостаковича!»

К этому письму Елены Михайловны я добавлю еще одно соображение. Симонов-режиссер никогда не навязывал своей артистической индивидуальности актеру, играющему в его постановке, и считал своим долгом докопаться до творческой природы артиста, до его неповторимой индивидуальности и заставить цвести ее полным цветом. Нахождение духовной сущности образа, внешнего выражения личности и, наконец, графически выразительных мизансцен ставил он во главу угла. Яркость и естественность всегда царили в его спектаклях, развивая и дополняя друг друга.

Рубен Николаевич презирал так называемую актерскую режиссуру, когда артист, самонадеянно решивший поставить спектакль, только и занимается тем, что показывает исполнителям, как бы он сам сыграл тот или иной кусок. Это две совершенно разные профессии. Ставя спектакль, нужно забыть о том, что ты артист, а играя на сцене, отречься от того, что ты режиссер. Режиссер, как футбольный тренер, наблюдает «матч» со стороны, а артист должен самозабвенно трудиться «на поле». Когда артист играет в собственной постановке, то холодным и жестким взглядом наблюдает за игрой партнеров и превращается в жандарма, теряет великую способность к живому человеческому общению. Режиссер, находясь в зрительном зале, должен предчувствовать гармонию и стройность будущего спектакля. Слышать все части, все элементы представления слитыми воедино. Должен уметь объединять состав исполнителей своим цельным и монолитным замыслом. Режиссер — творец и средоточие верховной идеи, он — ученый, он — композитор, он — художник, он — артист, он — драматург, он — организатор, он — главнокомандующий, он — теоретик, он — педагог, он — врач-психиатр, он — товарищ, он — фантаст! Он един в ста лицах, как сама природа, как поэт! Редкий актер может стать режиссером. И причина тут вполне очевидна: профессия актера входит в специальность режиссера, как одно из многочисленных знаний, и если одно из этих качеств у режиссера отсутствует, то спектаклю неминуемо угрожает дилетантизм!

РАЗМЫШЛЕНИЯ ВСЛУХ

Во время перерыва по узкому сводчатому коридору, опоясывавшему партер и предназначенному для прогулок публики во время антракта, мрачно прошел Алексей Денисович Дикий. Мой отец предложил мне проследовать за своим старым другом в курительную комнату. Я, естественно, с интересом стал спускаться в полуподвальное помещение, откуда валом валил табачный дым. В те времена главным образом курили махорку или крутили самокрутки из трофейного немецкого табака. Папиросную бумагу часто вырывали из старинных книг. Вахтанговцы покупали старинные книги у знакомых букинистов — людей, как правило, пожилых. Книги в те времена стоили недорого, и часто прекрасную книгу нельзя было обменять на мешок мороженой картошки. Актеры с гордостью сообщали, что пустили в ход прокладки папиросной бумаги из словаря «Брокгауз и Ефрон», или из «Жизни животных» Брэма, или из четырехтомного издания сочинений Шиллера. Естественно, что сами книги и богатые иллюстрации, обычно проложенные папиросной бумагой, сохранялись в неприкосновенности. Курильщики с особым вниманием относились к дореволюционным изданиям и обертывали потрепанные переплеты в особую твердую и трудно гнущуюся бумагу. Заядлые курильщики словно чувствовали вину перед старыми книгами и, желая искупить свой грех, окружали повывавшие виды толстые тома особым почетом и уважением.

Алексей Дикий гордо стоял в самом центре курилки и показывал молодым артистам пачку трофейного немецкого табака. Я до сих пор помню, что на пачке был изображен гладко зализанный улыбающийся немец с белыми, словно специально нарисованными квадратными зубами, с аккуратно зачесанной — волосок к волоску — белобрысой шевелюрой, ровно подстриженной и набриалиненной. В женоподобной руке

немца сияла прямая, до блеска отполированная трубка, из которой ровными колечками шел тонкий дым.

— Сегодня докуриваю Библию с иллюстрациями Доре,— нарочито громко, чтобы все слышали, почти прокричал Дикий.— Кто хочет отведать — милости прошу — угощайтесь...

Однако вахтанговцы, воспитанные в определенных правилах, не приняли предложения легендарного человека, и сам он как-то криво улыбнулся и, сделав глубокую затяжку, так же громогласно произнес:

— Поганый табак у фрицев, наша расейская махра куда более замечательна!

Мой отец отозвал Дикого в сторону и присел с ним на длинную скамью без спинки. Такие скамьи по сей день стоят вдоль стен курительных комнат и являются неотъемлемой частью вокзалов, кинотеатров и отделений милиции.

— Чего тебе? — бесцеремонно спросил Дикий.

— Ты был на первой части беседы Охлопкова? — спокойно спросил отец.

— Конечно, нет! — еще более нахально ответил Алексей Денисович.

— У меня к тебе просьба, ты...

— Все ясно,— перебил Дикий.— Ты, конечно, хочешь, чтобы я не присутствовал на второй части этой говорильни и поскорее убирался восвояси. Так ведь?

— Так.

— Ты боишься очередного скандала?

— Не то, что боюсь, но мне бы не хотелось, чтобы ты снова полез на Охлопкова. Он наш гость!

— А я? — багровея, спросил Дикий,— не гость, что ли?

— Нет! Ты друг Вахтангова по Первой студии. Ты — свой!

— Аю-бо-пыт-но! — как обычно, по складам проговорил Алексей Денисович.— Значит, со своими можно хамить, а перед чужими следует выдрючиваться?

— Не лезь в бутылку!

— Я в нее не лезу, я из нее родился! — ответил Дикий и, довольный своей остротой, удивленно посмотрел на Рубена Николаевича: почему, мол, тот не смеется.— Что, разве не остроумно?

— Не знаю,— уклончиво ответил мой отец.

— У кого ты учился дипломатии? — безапелляционно спросил Дикий, явно желая вывести моего отца из состояния равновесия.— У Чичерина или у Литвинова?

— И у того и у другого. Прибавь еще к ним Идена и Гопкинса. А ты у кого?

— У самого себя!

— Оно и видно! — весело отпарировал отец.

— Да ладно,— как-то лениво пробурчал себе под нос Алексей Денисович.— Пойду домой к своей Шуре, то бишь к Александре Александровне. Мне с ней интереснее, чем со всей твоей ватагой, или труппой, не знаю, как назвать этот ваш «союз е-ди-но-мы-шлен-ни-ков»,— чеканно продекламировал Дикий и стал медленно подниматься по лестнице, демонстративно топая ногой на каждой новой ступеньке и что-то бурча себе под нос.

После перерыва встреча Охлопкова с актерами протекала уже значительно более спокойно. Перед началом второго отделения Рубен Николаевич успел шепнуть Николаю Павловичу, что Дикий отправился домой и что никаких эксцессов не будет. Охлопков не мог скрыть своей радости по этому поводу и, когда в зрительном зале все расселись по своим местам, начал так:

— Я только что рассказал вам, какой тип артиста вызывает в моей душе чувство глубокого неприятия. Отневив темные стороны нашей специальности, я тем самым хотел выделить светлые. Закон светотени действует не только в живописи, он часто помогает уяснить истину в сложных житейских вопросах, и благодаря этому великому закону режиссер может поставить точный диагноз и определить безошибочно, каким недугом страдает целый коллектив. «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» — воскликнул гениальный Пушкин. «Ученье — свет, неученье — тьма!» — вторила Александру Сергеевичу мудрая народная поговорка. Сама система Станиславского — это извергающийся вулкан, вулкан действующий! В руках начетчиков и зануд от искусства учение великого Станиславского стало постепенно превращаться в догму, а репетиции превратились в скучное времяпрепровождение, где режиссеры со скальпелем в руке препарируют пьесу, «разъяв ее, как труп». Мы научились разбивать сцены на кус-

ки и задачи, нам не трудно определить «сквозное действие», наши артисты овладели «свободой мышц» и обращаются друг с другом как в жизни. «Правдоподобие чувств в предполагаемых обстоятельствах» стало для нас почти мистическим законом. Мы более всего боимся солгать на сцене, стараемся жить по правде и разьедаем сами себя самоанализом. В погоне за чувством правды мы стали игнорировать жанры театра, стали лишаться своих неповторимых особенностей, и произошла поголовная нивелировка. Все стали работать под МХАТ. Все инструменты оркестра, потеряв свой тембр и свою окраску, затрубили в унисон! В результате этого механического, а не творческого подхода к системе вулкан потух, перестал извергаться и из действующего превратился в бездействующий, и могучие потоки лавы застыли, приобретя жесткие и холодные формы! Честь и слава тем художникам-артистам, которые жаром своего сердца вновь пытаются растопить застывшую лаву! Вахтангов двигал вперед систему Станиславского и дал ей новую жизнь. Долг учеников и продолжателей Вахтангова — развивать учение Евгения Багратионовича и не дать остыть живой и трепетной мысли великого режиссера. Новые авторы, новые режиссеры, новые артисты пришли на смену старым авторам, старым режиссерам, старым артистам. Совершенствование метода постановок спектаклей нам сегодня жизненно необходимо, и я уверен, что только тот метод и та система хороши, которые поддаются усовершенствованию, таят в себе бездну новизны и предполагают нескончаемые открытия. Еще Борис Ливанов, ревностный последователь Станиславского, сказал, что система — это велосипед, на котором можно ехать только вперед, а в случае остановки велосипед неминуемо свалится в канаву!

Незыблемым и вечным во все века останется конечная цель системы — раскрыть жизнь человеческого духа! А приемы репетиций и всевозможные творческие вариации самого метода работы наверняка будут со временем изменяться. Иначе быть не может! Как в науке, так и в искусстве, мы еще даже не предполагаем, какие безграничные горизонты могут открыться перед нами. Чем больше будет открытий, тем сильнее станем мы осознавать, как далеко заглядывали в будущее пророки театра — бессмертные Станиславский и Вахтангов.

Когда закончится война и наши победоносные знамена станут украшением Музея воинской славы, вы увидите, с какой силой вспыхнет в людях жажда поэзии и красоты! Театр поэзии будет так же нужен москвичам, как оперный или балетный театры, как Большой зал Консерватории, как Художественный театр, как Малый театр, как Театр Вахтангова, Театр сатиры, Театр оперетты!

Спектаклем «Сирано де Бержерак» мы начинаем подготовку к достойной встрече мирного времени. Пути к поэтическому театру еще не найдены, мы либо произносим стихи, как прозу, либо глаголим их на ложноклассический лад. Эти две крайности погубили высокий стихотворный театр и сделали его неудобоваримым. Нечто подобное произошло и с оперным искусством, на которое я тоже не могу смотреть без смеха. Возрождение музыки и поэзии на театре нужно начинать сегодня. Мы растренированы в этом плане. В этой сфере мы — дилетанты, и, ставя стихотворные драмы, мы ближе соприкасаемся с дурной самодеятельностью, чем с профессиональным театром. Актеры, взявшись за произведения Шекспира, Пушкина или Ростана, либо спускаются в болото бытовизма, либо становятся на ходули и начинают передвигаться и разговаривать, как истуканы.

— Однако не будем отвлекаться,— продолжал Охлопков.— Вы знаете, что во время моих речей меня порою заносит в сторону и я как бы теряю фарватер. Моя жена в этих случаях делает мне условный знак рукой. А! Вот, пожалуйста, посмотрите на Елену Ивановну — она уже начала применять систему нашей сигнализации.

Артисты московского и омского театров, как по команде, повернулись и посмотрели на Елену Ивановну, сидевшую за режиссерским столиком. Она замерла, как бы застигнутая врасплох, и все увидели, что ее указательный палец был плотно прижат к сомкнутым губам, глаза зажмурены и голова втянута в плечи. Эта поза явно выражала крайнюю степень напряжения. Елена Ивановна боготворила своего мужа и боялась, «как бы Коленька опять не наговорил чего-либо лишнего». Но Николай Павлович, разгоряченный выступлением, уже ничего не видел и продолжал говорить быстро, без остановок, словно боясь, что малейшая задержка, как шлаг-

баум, опущенный на широком и ровном шоссе, ослабит наступательную силу его красноречия и пригасит скорость, набранную с таким трудом.

Мне кажется, что именно во время этой необычной утренней репетиции Охлопков ощутил безусловное доверие к своей личности со стороны «загадочных» вахтанговцев. Он не мог не почувствовать, что глаза, глядевшие на него, выражали смешанное чувство откровенного любопытства и безоговорочной влюбленности. Боясь потерять внимание и как бы заново разгорячившись, Охлопков стремительно пошел на коду и уже не переводил дыхания до самого финиша.

— Станиславский заимствовал у Пушкина формулу: «Правдоподобие чувств в предполагаемых обстоятельствах» и, слегка видоизменив, сделал ее краеугольным камнем своей системы. Евгений Вахтангов, как мне кажется, заимствовал у Пушкина призыв к импровизации! Вспомните «Египетские ночи» и стихотворную импровизацию героя, кстати, списанную с Адама Мицкевича:

Зачем крутится ветер в овраге,
Подъемлет лист и пыль несет,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханья жадно ждет?
Зачем от гор и мимо башен
Летит орел, тяжел и страшен,
На чахлый пень? Спроси его.
Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу,
И сердцу девы нет закона!

Казните меня! Но это лучшее творение Пушкина и самое совершенное стихотворение во всей мировой поэзии со времен античных классиков до наших дней!

Повинуясь собственному инстинкту и богатейшей интуиции, Охлопков, сделав поэтический вираж, снова вернулся к основной теме своего сообщения, стараясь не остыть и не потерять избранной высоты. Он заговорил о Рубене Симонове

как об актере, не утратившем дара импровизации, вспомнил его в роли короля Клавдия в «Гамлете» и сцену, когда Клавдий после «Мышеловки» стремительно бежал по огромной белой лестнице и за его спиной, словно длинный кровавый след, извиваясь, летел красный плащ.

— От меня ждут сегодня замечаний по прогону,— продолжал Николай Павлович.— Напрасно! Я не стану при всех, публично выяснять свои отношения с уникальным артистом и тем самым превращать репетицию в кухонный скандал. Я не хочу искать виновников неудачного прогона. Тут виноваты мы все. Однако право на эксперимент я считаю священным правом и режиссера, и актера. И неудачный эксперимент часто приносит больше пользы, чем заранее запрограммированная и безошибочная удача. Мы с Симоновым не на ринге, мы не являемся представителями двух разных команд, мы играем за один клуб под названием «Вахтанговец». Мы не собираемся доставлять удовольствие тем артистам, которые вместо того, чтобы заниматься искусством, только и делают, что стравливают режиссеров и актеров друг с другом и приходят в театр не во имя творческого поиска, а поглядеть на ими же организованное побоище!

Охлопков был потрясающим артистом и во время своих речей самозабвенно отдавался стихии актерской игры. Все его выступления были талантливо пережиты и сыграны. Остается только пожалеть, что как театральный актер он выступал не перед широкой публикой, а перед узким кругом боготворивших его актеров.

— Ну и теперь — последняя маленькая новелла во славу импровизации — и все... Завтра мы начинаем конкретные репетиции, а сегодня я, возможно в последний раз в своей жизни, еще немного поболтаю не по существу! Не устали?

— Нет!

— Итак, я помню, как при жизни Бориса Васильевича Щукина мы обычно после съемок кинофильма «Ленин в Октябре» возвращались под утро домой в автомобиле М-1. За рулем восседал солидный и важный шофер Сергей Георгиевич Кураев. По четным числам он работал у Щукина, а по нечетным — у Симонова. Вид у Сергея Георгиевича был настолько внушительный, что милиционеры отдавали ему честь и не рисковали

останавливать М-1 свистком. Правда, Кураев водил машину настолько медленно и осторожно, что за всю свою жизнь не совершил ни одного серьезного нарушения. Милиция знала и уважала его как московскую достопримечательность. А что касается Щукина и Симонова, то на них милиционеры не обращали ни малейшего внимания. Кураев был другом и Щукина, и Симонова, и они доверяли ему свои сокровенные тайны и делились своими творческими замыслами. У Кураева было красивое мужественное лицо, почему-то всегда загорелое и обветренное. Внешне он напоминал известного летчика Михаила Водопьянова, участника Челюскинской эпопеи. Однако у милейшего Сергея Георгиевича был один существенный дефект. При большой голове и круглой, как диск, пятерне (палец его нажимал на фортепиано сразу две ноты, и как ни старался он взять одну ноту, ничего не получалось) он был невысокого роста и, садясь за руль автомобиля, всегда подкладывал под себя твердую, тугую самодельную подушечку. Благородный профиль Кураева вписывался в открытое окно автомобиля как нельзя лучше, и молодые девушки просто заглядывались на него и застывали на середине площади, открыв рты. Стесняясь своего невысокого роста, Кураев не любил на улице вылезать из автомобиля и еще более не любил ходить пешком, боясь, что какая-нибудь его поклонница посмотрит на него сверху вниз. Однако не подумайте, что Кураев был очень маленького роста, нет, он был не ниже Щукина и Симонова, людей, как известно, невысоких, но удивительно пропорционально сложенных. Беда Кураева заключалась в том, что при его большой голове и широкой кисти рук он по закону пропорций должен был бы родиться великаном. В первый день войны, несмотря на почтенный возраст, Сергей Георгиевич пошел и записался в московское ополчение, и его уже не смущал ни маленький рост, ни толстые пальцы.

— Щукин называл его Исеич,— сказал с места Симонов.— И знаете почему?

— Почему? — заинтересованно спросил Охлопков.

— Борис утверждал, что имена и отчества людей в процессе живого общения оттачиваются, как морские камешки. Сперва он звал нашего водителя по имени и отчеству: Сергей Георгиевич. Затем от стремительности щукинского произно-

шения Кураев стал именоваться Сеей Егич, потом превратился в Сеича, и в конце концов Щукин во имя благозвучности и удобства произношения окрестил своего друга Исеичем! Кураева это вполне устраивало, и он усматривал в имени Исеич определенную оригинальность. Чтобы не оставаться в долгу перед Щукиным, он сам стал называть Бориса Васильевича — Рисивич, и Щукин охотно откликался. В конце жизни Щукин и Кураев перешли на «ты». И их утро обычно начиналось с шутливого приветствия:

— Привет, Исеич! — говорил Щукин.

— Здорово, Рисивич! — отвечал Кураев.

Рубен Николаевич на секунду задумался и продолжал:

— Последнее письмо я получил от Сергея Георгиевича уже сюда, в Омск, в канун Нового года из-под Волоколамска, и с тех пор вестей от него нет, — тревожно завершил Симонов.

Наступила пауза, не предусмотренная режиссерами. По какой-то тайной договоренности все несколько секунд сидели молча и думали о Сергее Кураеве и о всех своих близких, воевавших на фронте, думали о тех, кто давно не присылал писем.

— А вот в мирное время такие непринужденные встречи, как сегодня, наверное, просто невозможны, — сказал Охлопков. — Война раскрывает и сплачивает людей, все дурное покидает душу, а доброе и значительное в человеке выходит на первый план. Война преобразует нас и лишает «подтекстов». Во время войны хитрить друг с другом не приходится — что у человека на уме, то и на языке. Люди в эти грозные дни пребывают в исповедальном состоянии. В 1940 году такая встреча Охлопкова с вахтанговцами была бы просто невозможна. Я сам себя называл Охлопковым, — продолжал Николай Павлович, — потому что вдруг посмотрел на нас со стороны и порадовался нашему добросердечию и взаимопониманию. Так пусть же это чувство духовной открытости навстречу каждому к каждому как можно дольше не покидает нас!

— Итак, Сергей Георгиевич Кураев, — продолжал Охлопков, — как-то раз вез меня и Щукина домой после ночных съемок кинофильма «Ленин в Октябре». Москва уже была пуста. Редкие автомобили, сверкнув своими фарами, пролетали нам навстречу. Любопытно, что окна в московских квар-

тирах уже были погашены, а в учреждениях на всех этажах горел яркий свет. Наркоматы работали круглосуточно, и эти ярко освещенные в спящем городе дома создавали ощущение тревоги. «Что ж это такое творится в мире,— думали рядовые москвичи,— если даже ночью работает товарищ Сталин и трудится весь государственный аппарат? Когда же они спят?» «Мосфильм» тоже работал по ночам, и мы со Щукиным чувствовали себя неотъемлемой частью огромного государства!

Борис Васильевич работал в этот период над образом Владимира Ильича Ленина, и мне представлялось, что, глядя в окно своего автомобиля, он перевоплощался в образ гениального вождя революции, и ему, Щукину, представлялось, что Ленин жив и видит великую страну накануне смертельной схватки с фашизмом. Мои догадки неоднократно подтверждал сам Щукин:

— А знаете, что я вам скажу, уважаемый Николай Павлович, для того чтобы сыграть «Ленина в Октябре» и «Ленина в 18-м году», необходимо смотреть на сегодняшнюю жизнь глазами Ильича. Давать ей оценку, призывать, доказывать, спорить, строить планы на будущее, разоблачать противников и внутри страны, и за рубежом. Короче говоря,— действовать! Тогда Ленин на экране получится живым. Помните Маяковского: «Ленин и теперь живее всех живых. // Наше знание — сила и оружие!» Так, кажется? Если бы вы знали, дорогой Николай Павлович, сколько монологов на темы нынешнего дня симпровизировал я от имени Ленина! Сколько речей произнес! Как много людей похвалил и возвысил и скольких разнес в пух и прах! На улице я иногда останавливаюсь и беседую с рабочими ребятами. Причем на самые простые темы. Спрошу их, например, как пройти к клубу завода «Каучук», что на Плющихе. Они начинают объяснять, да так толково и обстоятельно, что диву даешься. К дуракам или к шпане я не подхожу, их за версту опознать можно, а вот с сознательными представителями рабочего класса завожу беседу, знакомлюсь и даже в гости к себе приглашаю, ей-богу. Недавно у меня такой парень был и так мне международную остановку обрисовал, что и «Правде» не снилось.

Я еще расскажу вам одну маленькую тайну, вот Исеич не даст соврать, каждое воскресенье я забираю с собой своего

сына Егора и его приятеля Женьку Симонова, Рубенова сына, и мы все во главе с товарищем Кураевым выезжаем за город. Маршрут — чисто импровизационный, едем куда глаза глядят. Отправляемся в путь длиною километров в 50, а то и поболее. Едем по Волоколамскому, Можайскому, Ленинградскому или по Ярославскому шоссе. По какому шоссе — неважно, нужно только, чтобы оно привело нас в подмосковную деревню, где нас никто не знает! И вот там я завожу нескончаемые беседы-импровизации с колхозниками, колхозницами и с деревенскими мальчишками. Я стараюсь разговаривать с ними, как Ленин. По-ленински мыслить, по-ленински выслушивать собеседников, пытаюсь разгадать, что за человек передо мной. «За» он или же «против». Хочу уяснить для себя, почему «за» и отчего «против». Ах, если бы вы знали, как это интересно. Я иногда так забываюсь в своих импровизациях, что мне уже хочется шофера Кураева называть товарищем Гилем!

Чего только не услышишь в этих подмосковных деревнях! И вот что любопытно, когда я стопроцентно, то есть абсолютно вхожу в образ и чувствую, как во мне загорается ленинская мысль и пробуждается ленинская пытливость, и я внешне становлюсь похож на Ильича, у меня появляется его тембр голоса, глаза слегка прищуриваются и становятся мудро-озорными и всевидящими, голова слегка склоняется набок, одна рука твердо сжимает лацкан пиджака, а другая начинает энергично жестикулировать. Вот вам она — эта знаменитая связь формы и содержания! Но не подумайте, что мне всегда удаются мои воскресные импровизации. Иногда из кожи лезешь вон, и ничего не получается! Хоть умри. И знаете, что тогда происходит?.. Не знаете. Так вот что. Крестьяне, почувствовав мою неискренность, замыкаются в свою скорлупу, и из них не то что фразы — одного слова не вытянешь! Не верят они мне — и все тут. Вот это, доложу вам, зритель. Это не то, что наш, арбатский, его на одной голой технике не проведешь! А вывод напрашивается сам. Когда со мной беседуют колхозники о своих делах насущных, значит я — Ленин. Когда они отмалчиваются и ни о чем не хотят говорить, значит я — Щукин. Жаль, написать об этом нельзя. Хотя написать-то можно, только ведь наверняка не напечатают, вот в чем беда...

— Еще о Щукине! — звонким, молодым голосом прокричала Мансурова, сидя под самой люстрой, на последнем ярусе.

— Ишь куда забралась, — не поворачивая головы медленно произнес Иосиф Толчанов. Он говорил немножко в нос и слегка нараспев.

— Я играла со Щукиным Шурку в «Бульчeve», — сообщила Цецилия Львовна артистам Омского театра и добавила, что была его любимой партнершей в течение двадцати лет.

— Мы знаем! — повернув голову к Мансуровой, произнес артист Николай Колесников, игравший в Омском театре роль Ленина и боготворивший Щукина до умопомрачения.

— Ля играл со Щукиным в «Человеке с ружьем» роль солдата Ивана Шадрина, — обаятельно гнусава, произнес Толчанов и, слегка иронизируя над Мансуровой, добавил: — И был его самым любимым партнером! Он любил меня даже больше, чем Цецилию Львовну.

Толчанов был старейшим вахтанговцем. Его называли совестью театра. Он был умен, как академик, обладал чувством тончайшей иронии и имел совершенно своеобразный, чисто толчановский юмор. Когда он беседовал с вами, иногда было трудно понять, шутит он или нет. На этот раз, зная маленькую слабость Мансуровой — ее страсть к самовосхвалению, он, конечно, шутил, и все собравшиеся понимали это и деликатно улыбались.

— Ну расскажите что-нибудь еще о Борисе, — серьезно попросил Симонов Охлопкова. — Мы все в долгу перед ним — до сих пор не написали книгу воспоминаний о вахтанговце № 1! Это — грех.

— Ну что ж! Смотрите мой заключительный номер, исполняемый, что называется, «на бис». Итак — последняя новелла об импровизации! — как шталмейстер на арене цирка, торжественно объявил Охлопков.

Артисты Вахтанговского и Омского театров, словно по договоренности, переменили позы и удобно устроились в мягких креслах партера. Почувствовав, что зрители удобно расположились и преисполнены внимания, Николай Павлович с видимым удовольствием начал свою последнюю новеллу. Вот она:

— Однажды после съемок кинофильма «Ленин в Октябре», когда Щукин был в особом ударе и снимался просто ге-

ниально, мы вдруг ни с того ни с сего решили пройтись пешком до Большого Левшинского переулка. Кураев, как обычно, ждал нас в точно назначенный час у подъезда «Мосфильма». Машина, как всегда, была до блеска начищена и отполирована, и, несмотря на позднее время, в нее можно было смотреться, как в зеркало.

— Мы пройдемся пешком,— обратился Щукин к своему водителю,— уж вы не обессудьте. Спать не хочется. Вот товарищ Василий,— назвал меня Щукин именем человека, в роли которого я снимался,— вот товарищ Василий взялся проводить меня до дома.

Думал ли Щукин, что через два года Большой Левшинский переулок переименуют в улицу Щукина, а его самого назовут великим артистом нашего времени? Предполагал ли, что театральной школе при Вахтанговском театре присвоят имя Щукина? Конечно, не думал. Он менее всего мечтал о посмертном признании. Его интересовала жизнь во всех ее проявлениях в люди, великие и малые, творящие эту жизнь!

Сергей Георгиевич, зная, как устает Борис Васильевич после съемок, и наслышанный о его болезни от врачей, которых развозил по домам, сказал, что медленно поедет за нами.

— Упаси боже! Это же барство! Нет, нет! Что вы! Мы пройдемся по свежему воздуху. Смотрите, какой снег выпал — загляденье! А блестит-то так, словно каждая снежинка из серебра соткана. Чудо!

— Ну хорошо,— подчинился Кураев,— а когда завтра утром прикажете подавать?

— «Прикажете подавать»,— шутливо передразнил Щукин своего водителя.— Вот никак не могу я вас отучить от этих старомодных дореволюционных формулировок. Сразу видно, что вы начинали свой шоферский путь в старой царской армии у генерала... Как бишь его... Ну неважно, а то товарищ Василий, услыша фамилию генерала, может потребовать вашей отставки.

— В какое время у вас завтра репетиция? — спросил Кураев, перестроив фразу на современный лад.

— Как всегда, в 11.00 — «Ревизор» Гоголя. Поезжайте.

— Спасибо... До утра...

Машина плавно отъехала, и мы со Щукиным мягко вступили на чистый, только что выпавший снег.

Когда общаешься с людьми одаренными, то следует поменьше разговаривать самому и побольше молчать и слушать собеседника. Я видел таких дурачков, которые рассказывали анекдоты Маяковскому и пели песни Шостаковичу. Ну что с них возьмешь. Ненормальные люди — да и только! Оставшись наедине со Щукиным, я, естественно, весь превращался в слух и старался не проронить ни единого слова. То, что Щукин — гений, я понимал так же, как и вы, и для меня были до чрезвычайности интересны все его высказывания. Он, как вам известно, был поразительным рассказчиком, и остается только пожалеть, что благодаря своей нечеловеческой занятости он так и не нашел свободного времени для того, чтобы уединиться и, раскрыв чистую тетрадь, окунуть перо в чернильницу.

Попробую восполнить этот пробел и пересказать в меру скромных сил своих один из рассказов Щукина. Этими воспоминаниями он поделился со мной в ту далекую довоенную ночь, когда мы шли с ним по заснеженной Москве по направлению к Арбату.

— Дня не проходит, чтобы я не вспоминал Вахтангова,— начал Щукин,— впрочем, не я один: Симонов, Мансурова, Захава, Орочко, по-моему, задохнутся, как без воздуха, если их лишит воспоминаний об Евгении Багратионовиче. Он пронизывает жизнь своих учеников, как утреннее солнце, и каждый день появляется перед ними заново, в каком-то новом обличье. Вы никогда не видели Вахтангова?

— Нет.

— Ах, что же это за человек! Ум — великий, талант — вдохновенный, вкус — безупречный, работоспособность — феноменальная. При этом он и за женщинами был не прочь поухаживать, и в картишки перекинуться, и всякие розыгрыши придумывал, и на мандолине играл с упоением! Мне думается, если бы Вахтангов посвятил себя поэзии, он встал бы вровень с Маяковским или с Блоком, если бы счел своим призванием музыку, то не отстал бы от Скрябина или Рахманинова. Он был сотворен природой для искусства, и большое счастье советского театра заключается в том, что Вахтангов посвятил себя наитруднейшему искусству режиссуры и не менее сложному искусству объединения молодых людей в единый и сплоченный артистический ансамбль!

Он воспитывал в нас умение импровизировать и импровизационное творческое самочувствие ценил в молодых артистах превыше всего!

— Во время этой незабвенной прогулки,— продолжал Охлопков,— Щукин увлеченно рассказывал о том, как Вахтангов, ставя «Принцессу Турандот», занимался интермедиями масок. Вот я спрошу участника этих ночных репетиций Рубена Николаевича, правда ли, что Евгений Багратионович садился в последний ряд маленького зрительного зала Мансуровской студии и заставлял молодых артистов импровизировать целые сцены на темы сказки Карло Гоцци?

— Правда,— ответил Симонов.

— Щукин говорил, что иногда по два, а то и по три часа маски импровизировали на небольшой сцене при полном молчании Вахтангова. Ваш учитель смотрел на своих питомцев холодными светло-серыми глазами, сложив руки на груди, как Наполеон, и не улыбался. Правда ли это?

— Правда! — торопливо прокричала Мансурова,— Я бывала на этих каторжных репетициях. Они прежде всего воспитывали в нас волю и мужество. Продолжайте, Николай Павлович. Я не думала, что вы обо всем так хорошо информированы. Наверное, Борис Васильевич готовил вас к переходу в Вахтанговский театр и, как человек с народной смекалкой, делал это исподволь, незаметно и ненавязчиво.

— Возможно,— согласился Охлопков, озадаченный высказанной догадкой.

— Я вам точно говорю,— увлекаясь диалогом, стремительно продолжала Мансурова.— Борис вводил вас с курса дела. О! Надо знать Бориса. Он постепенно перековывал вас в свою — вахтанговскую веру!

— Мансурова! — довольно резко обратился к «Целюше» Симонов.— Перестань витийствовать. Тебя мы все слышали и слушали неоднократно. Дай высказаться Николаю Павловичу.

— Молчу! — прозвенел с галерки мансуровский голос.

Охлопков, нервно покрутив шеей и поправив сбившийся на плечо галстук, продолжал:

— По словам Щукина, Вахтангов во время этих репетиций ставил перед «масками» одну-единственную цель — расшевелить его во что бы то ни стало! А коли уж не удастся рас-

смешить, то в крайнем случае заставить хотя бы улыбнуться. Щукин подозревал, что Евгений Багратионович иногда уже готов был разразиться хохотом, но умышленно сдерживал себя, предлагая игру: кто, мол, кого одолеет. Заставят ли «маски» улыбнуться руководителя студии или, наоборот, им так и не удастся рассмешить Вахтангова? Кто же победит? Кто окажется настойчивее? Естественно, что молодых артистов постепенно охватывал азарт настоящей спортивной борьбы! Щукин — Тарталья, Глазунов — Бригелла, Кудрявцев — Панталоне и Симонов — Труффальдино вытворяли на сцене самые невероятные вещи. Одни изображали древних стариков и старушек, кокетливых женщин и детей дошкольного возраста, прыгали, как лягушки, летали, словно воробьи, порхали наподобие бабочек, бегали на четвереньках, подражая медвежатам, ползали по земле, уподобляясь гусеницам, скакали на деревянных лошадках, плавали и резвились, будто бы они дельфины, перепрыгивали с ветки на ветку, перевоплощаясь в белок и обезьян!

Жадным ухом прислушивались молодые студийцы к темной и бездонной пропасти зрительного зала в надежде, что оттуда донесется хотя бы еле слышная реакция Учителя, но тщетно... Вахтангов молчал, и лицо его было непроницаемо и неподвижно. Безучастным взглядом смотрел он на своих учеников, смотрел почти не моргающими глазами и, казалось, думал о чем-то своем, чрезвычайно важном и серьезном.

— Да, да! — снова не выдержала Мансурова и обрушила с галерки на партер целый град фраз, произнесенных скороговоркой.— Я сидела рядом с Вахтанговым, ну, не совсем рядом, ну, не в одном ряду, не то чтобы у режиссерского столика, а неподалеку от самого Вахтангова, эдак кресел через пять-шесть.

— В Мансуровской студии не было кресел,— процедил сквозь зубы Толчанов.

— А, не все ли равно. Чего ты придираешься? Важно, что я своими глазами видела все, что сейчас рассказывает Николай Павлович. Он дивно запомнил слова Бориса, дивно! Только я внесу одну поправку: Вахтангов не был мрачен в тот вечер и не погружался в глубокую задумчивость. Он чувствовал, что вот-вот расхохочется и, чтобы не рассмеяться, умыш-

ленно пытался вызывать в своей памяти грустные воспоминания. Но по тому, как у него подрагивали скулы, я видела, что он буквально давился от смеха, и нетрудно представить себе, сколько усилий стоило Вахтангову выдержать характер и не броситься на шею своим ученикам со словами восторга и благодарности! Это все были педагогические приемы. Фантастические опыты! Поиски новейших методов для тренировки клоунов! Это был артистический фокус! Он импровизировал сам и вовлекал в импровизацию окружающих. О, надо знать Вахтангова! Он ничего не делал зря. Ему надо было добиться от учеников полной свободы и раскрыть их уникальный юмор! Сам Карло Гоцци никогда бы не придумал таких смешных вещей, которые выдумывал Щукин с утра до ночи!

— Мансурова! — еще более грозно крикнул Симонов, но ее уже ничто не могло остановить, и, насильно выхватив эстафету у Николая Павловича, она неудержимо «понеслась по беговой дорожке», увеличивая темп своей скороговорки до рекордной быстроты.

— Вахтангов был смешлив,— размахивая руками и вскочив с места, прокричала Мансурова,— он уже терял серьез и ничего не мог с собою поделать. Попробуйте посмотреть, предположим, «Золотую лихорадку» Чарли Чаплина и не засмеяться. Посмотрю я, как это у вас получится! Но ваш учитель в совершенстве владел собой, и только я одна видела, чего ему стоило сохранять олимпийское спокойствие и делать вид, что все происходящее на сцене его не веселит! Он уже представлял себе, как публика будет падать со стульев от хохота. Он был счастлив за Щукина и за Симонова, и за Ваню Кудрявцева, и за Освальда Глазунова, но пытался выдержать характер и считал необходимым дослушать до конца все импровизации своих любимых учеников.

— Юмор и лирика — это брат и сестра,— часто говорил Вахтангов,— из них складывается и создается душа спектакля.— Лиризма и одухотворенности он добивался от меня и Юры Завадского, а юмор, что куда сложнее, он прививал «маскам». От этого сплава истинно высоких страстей и чистого детского юмора и рождался гениальный спектакль «Принцесса Турандот». Э! Да что там говорить — критики все запутали, написав с три короба про какие-то там «отношения к об-

разу», про «иронию», про «театр представления». Никогда ничего подобного я от Вахтангова не слышала. А вот про то, что, осуществляя этот спектакль, он хочет разгадать загадки, которые загадывает коварная принцесса — ЖИЗНЬ, он говорил неоднократно! И то, что он хочет завещать людям РАДОСТЬ, Евгений Багратионович повторял на каждой репетиции. Он был уверен, что новому зрителю со временем понадобится тончайшее искусство театра. И он утверждал ТЕАТР всеми имевшимися в его распоряжении средствами. Он искал форму вечную и только вечное считал современным! А чтобы форма стала вечной, она должна стремиться к высокой радости и целомудренной красоте... Ух!

Выпалив на одном дыхании весь этот сложный период, Мансурова села на стул. Зрители захлопали актрисе. Она умела в конце своих речей развить такой темп и так взвинтить аудиторию, что ей всегда устраивали овацию. Про что она говорила, было не всегда понятно, слово свое она обычно выхватывала изо рта предыдущего оратора, таков был ее стиль. Она с наскоку влетала в чужое выступление и, перебаламутив всех и вся, тяжело дыша, садилась на свое место, раскланиваясь публике с сознанием выполненного долга. Так случилось и на этот раз. Артисты Омского театра смотрели на нее, вытаращив глаза, ибо все это для них было полной неожиданностью, а вахтанговцы спокойно переживали приступ мансуровского вдохновения, так как присутствовали на ее «концертах» не в первый раз.

— Мне можно продолжать? — слегка перепуганным голосом спросил Охлопков.

— Валяйте! — возбужденно ответила Мансурова и снова исчезла, словно испарилась там наверху, под самым потолком, на верхнем ярусе старинного театра.

— Рубен Николаевич! Последнее мое слово будет обращено к вам, — сказал Охлопков, вызвав благодарную реакцию все-таки напряженно себя чувствующего Симонова. — Вы никогда не рассказывали о своем театре, кто же все-таки в конце концов победил неумолимого Вахтангова. Да и старые вахтанговцы, к сожалению, забыли об этом. А вот Щукин помнил и с нескрываемым восторгом передал мне следующее:

— Когда четыре «маски» в полном отчаянии, не добившись реакции со стороны Вахтангова, ушли за кулисы пере-

вести дыхание и выпить глоток воды из остывшего чайника, Рубен Симонов вдруг, никого не предупредив, схватил гитару и, бешено теребя струны, один выскочил на сцену в каком-то экзотическом танце. Он подлетал до самого потолка, кружился в воздухе, камнем падал на пол, кувыркался, делая кульбиты, стоял на голове, но главное — боялся потерять буйно звучащую гитару, словно она была одушевленным действующим лицом и могла по своей воле покинуть своего хозяина. Гитара вырывалась из рук Симонова, как живая, и молила отпустить ее. Аккорды гремели, требуя освобождения, и Симонов пробовал усмирить гитару, как дикого зверя, используя свой пластический дар, вступал с ней в рукопашную схватку. После напряженного сражения, уже бледный от усталости, он, наконец, утихомирил музыкальную бурю и усмирил взбунтовавшийся музыкальный инструмент! Казалось, что и сам Симонов, и его «непокорная» гитара тяжело дышали, устав от битвы.

Весь этот виртуозно исполненный этюд напоминал сражение героя древнего эпоса с разъяренной пантерой. Но самым неожиданным в этом оригинальном номере было то, что гитара, превратившаяся в руках Симонова в пантеру, постепенно становилась ручной. Так во время шторма грозный и полубезумный морской прибой, с десятиметровой высоты обрушивающийся на берег и всю ночь наводящий страх на местных жителей и на отдыхающих, вдруг поутру превращается в свою противоположность и тихо, наподобие голубя, воркует с прибрежными камешками, поражая всех своей кротостью и нежностью.

Краснощековская гитара в руках Симонова тоже будто бы уставала буянить и, словно извиняясь за прошедшее, застенчиво перестраивалась на лирический лад. Тихие переборы струн быстро создали в зрительном зале то особое настроение, которое в человеческом существе может пробудить только одна гитара. Ни скрипка, ни арфа, ни старинный клавиесин, а именно гитара! Она знает кратчайший путь к нашему сердцу, и самые заскоруждые прозаики и циники не могут устоять против ее лирического могущества!

Услышав настороженную тишину в зрительном зале и за кулисами, Симонов, задумчиво присел на бутафорскую суфлерскую будку и, едва касаясь струн, словно боясь, что гита-

ра снова начнет бунтовать, начал петь тихим низким голосом старинный романс пушкинской поры, сочиненный композитором Титовым, если мне память не изменяет, в 1831 году, «Для меня ты все в жизни, бог земной...» Все слушали, а голос звучал все приглушенной и приглушенной, и гитара аккомпанировала все тише и тише, засыпая в руках Симонова, как новорожденный младенец. Щукин, наблюдавший эту сцену, спрятавшись за ширмой за кулисами, тихо зажал рубильник и погрузил крошечную сцену Мансуровской студии в полумрак. Почувствовав тонкий отклик Щукина на свое выступление, Симонов бережно уложил гитару в старенький чехол и прислонил ее грифом к бутафорской суфлерской будке, словно бы давая ей отдохнуть. Затем он, осторожно ступая по скрипящим половицам и боясь нарушить тишину, не дыша, медленно ушел со сцены...

— Bravo! — громко закричал Вахтангов из темного зрительного зала.— Это было совсем не смешно, но здорово! Bravo! Bravo! И еще раз bravo!..

— Беседуя таким образом,— завершая свой рассказ, произнес Охлопков,— мы со Щукиным дошли до Смоленской площади.

Охлопков оглядел аудиторию усталым и внимательным взглядом и, почувствовав предельное внимание к своему повествованию, вдруг перестроился на тихий и лирический лад. И я, и Гриша Абрикосов, в этот момент уже оказавшийся рядом со мной, хорошо знали эти приступы лирики у человека, по существу, резкого, могучего и сильного. За несколько секунд до лирических откровений лицо Николая Павловича обычно становилось багровым и покрывалось крупными белыми пятнами.

— Сейчас начнется,— тихо, не разжимая губ и не поворачивая головы, прошептал Гриша.— Старик обожает лирические концовки. Внимание! Не дыши.— И мы вместе со всеми зрителями замерли и растворились во всеобщей тишине.

Голос Николая Павловича был негромким и хрипловатым. Иногда казалось, что Охлопков простыл и заболел гриппом, но при этом интонации талантливого режиссера были на редкость разнообразны. Он виртуозно умел менять регистры своего голоса и сам себя шутя называл органистом, иг-

рающим на дребезжащем инструменте. Несмотря на простуженный голос, он по-шалыпински владел всеми доступными человеку тембрами: от самых низких «виолончельных» низов до тихих фальцетов в верхнем регистре, когда голос берет верхнюю «соль» и замирает где-то в поднебесье.

На этот раз Охлопков преобразился в поэта и начал говорить слегка нараспев. Так поэты читают свою ритмическую прозу. Попробую по памяти восстановить лирическую концовку уже давным-давно отзвучавшей речи.

— Мне запомнилось,— протяжно и проникновенно замерцал Охлопков,— что снег в тот вечер падал на землю крупными мокрыми хлопьями. Борис Васильевич, редко вырывавшийся на воздух и весь погруженный в сложнейшую работу, как ребенок, радовался снегопаду. Он закидывал голову назад и, зажмурившись, подставлял лицо плавно опускавшимся с неба снежинкам. Снег быстро таял на лбу, на щеках и на подбородке великого артиста.

— А снежинки, и не знаю,— сказал я Щукину,— с кем они сегодня непосредственно соприкасаются...

— Ну это уж вы слишком,— засмеявшись, ответил Щукин.— А кстати, откуда вам известно, что они, эти снежинки, не радуются встрече с нами так же, как мы радуемся встрече с ними?

— Мне это известно из марксистско-ленинской философии.

— Э, батенька! — мгновенно отпарировал Щукин.— Это уже, так сказать, недозволенный прием, и у меня нет времени ввязываться в дискуссию, тем более что мы почти подошли к моему дому! Однако напому вам, что Ленин любил природу больше, чем мы с вами. Он, как вы знаете, был страстным охотником и встречал рассветы на берегах Енисея, или Волги, или Москвы-реки в прохладных утренних туманах, притаившись где-нибудь за сосной. Вы же не станете отрицать, дорогой Николай Павлович, что Владимир Ильич, нежно и глубоко любивший природу, пользовался ее взаимностью.

Поставленный в тупик, я промолчал. Как-то неловко было даже предположить нечто противоположное.

— Ну вот и договорились,— с чисто ленинской интонацией дружелюбно сказал Щукин и звонко засмеялся. Затем он

погрозил мне пальцем и добавил: — А с вами надо держать ухо востро. Ох уж эти мне режиссеры. Все-то они знают, до всего-то им есть дело...

Щукин радостно вздохнул полной грудью, вытер лицо тыльной стороной ладони и, неожиданно нагнувшись, по-мальчишески, словно вспомнив гимнастические годы, слепил упругий снежок и закинул его высоко в небо. Мы старались проследить за полетом снежка, но потеряли его из виду и успокоились только через полминуты, когда слепленный Щукиным снежок тяжело ударился о мостовую и, разбившись, разлетелся в разные стороны в нескольких метрах от нас.

— Ну что ж, пошли,— предложил я Щукину,— пора по домам...

— Давайте постоим еще немножечко,— слегка отрешенно ответил Щукин.— Уж больно хорошо на улице. Не часто увидишь такое! Вы оглянитесь вокруг. Не смотрите в одном направлении,— срежиссировал Борис Васильевич, и я послушно выполнил его указания.

Ветки деревьев под тяжестью мокрого снега устало клонились к земле, напоминая плечи крестьянки, несущей коромысла с двумя полными ведрами. Некоторые ветки, которые еще не успели окрепнуть, иногда не выдерживали тяжести ноши и с резким треском неуклюже падали на землю. В таких случаях высокие и стройные деревья с укоризной покачивали головами-кронами, словно говоря упавшей ветке: что ж, мол, это ты не выдержала первого испытания жизни!

Грузный снег, добившись своего и овладев добычей, упав с высоты вместе с веткой, переставал быть похожим на снег и скорее напоминал какую-то хищную птицу, вцепившуюся в тонкий хребет сказочно прекрасного существа.

— Как интересно наблюдать эту ночную битву снега и деревьев,— задумчиво произнес Щукин.— Вот, казалось бы, и снег, и деревья нельзя назвать предметами одушевленными, но если отбросить все предубеждения и зимней ночью остаться одному в холодном и занесенном снегом лесу, то сколько чудес откроется вдруг. Я часто думаю, как много красоты сейчас, в данную минуту, разлито, например, в тайге или в нашей среднерусской полосе и сколько зимних пейзажей мы не видим, а они так и исчезнут бесследно, никем не замеченные!

А если бы каждый из нас умел бы просто прислушаться к ночному дыханию зимнего леса, он поразился бы, сколько жизни, энергии и красоты таится в самой обыкновенной запущенной снегом ветке дерева!

Борис Васильевич вдруг быстрым движением распахнул шубу и положил руки в оттопыренные карманы пиджака. Это была его любимая поза, придававшая всей фигуре артиста какую-то особую выразительность и динамику! «До чего же он пластичен,— подумал я,— как ни встанет, как ни повернется — все прекрасно. Одна «мизансцена» лучше другой». Щукин, как гениальный артист, умел соотносить себя с декорацией и безупречно вписывался в пространство, его окружавшее. В тот зимний вечер фигура Щукина на Смоленской площади, четко выделявшаяся на фоне белоснежной Москвы, была совершенно необходима городу. Когда мы расстались, я сделал несколько шагов, а потом встал и оглянулся на то место, где только что стоял Щукин, но, увы, его уже там не было. Он скрылся за густым снегопадом, и мне почудилось, что нас разделил огромный, спускающийся с самого неба, пушистый белый занавес. Я еще недвижимо секунду постоял на углу Смоленской площади. Чувство одиночества вдруг охватило меня, и большой город показался мне печальным и пустынным... Ну вот, пожалуй, и все... Завтра утром я начну репетировать на сцене все сцены Симонова, а предаваться воспоминаниям будем по вечерам по окончании спектакля. Мне бы, например, было бы очень интересно, если бы Алексей Денисович рассказал бы вахтанговцам о Вахтангове.

— Спасибо, Николай Павлович,— вставая, произнес Рубен Николаевич.— Я бы тоже очень хотел, чтобы такого рода собеседования стали бы традицией. Нам всем есть что рассказать друг другу. Пусть Дикий расскажет о Евгении Багратионовиче, а я поделюсь воспоминаниями о Шаляпине.

— А я кое-что расскажу о Михаиле Афанасьевиче Булгакове. Он обожал меня и специально для меня написал «Зойкину квартиру»,— закричала Мансурова, опять появившись на верхнем ярусе.

Иосиф Толчанов, обычно спокойный и слегка медлительный, не скрывая своей полуиронической улыбки, неторопливо посмотрел наверх в сторону «Целюши» и внятно, но негромко произнес:

— А у меня есть что рассказать о Мансуровой. Мы тоже знакомы с ней с одна тысяча девятьсот... или позвольте... восемьсот... что-то я запамятовал.

Это был чисто толчановский юмор. Кстати, когда Толчанов ядовито острил, он почему-то начинал говорить в нос.

— Прекрати, Иосиф! — громко крикнула Мансурова.— Я не нуждаюсь ни в прокурорах, ни в адвокатах. Я сама за себя постою и сама расскажу, какого я года рождения и кто в каком году и где за мной ухаживал. Булгаков водил меня в рестораны во время нэпа, и не один раз, а два. Но не подумайте ничего плохого. И Елена Сергеевна (жена Булгакова), и Николай Петрович (муж Мансуровой) — все знали и не ревновали. По крайней мере, я была в себе уверена!

— Мансурова! — властно, тоном приказаскомандовал Симонов.— Концерт окончен! Все по домам!

— До встречи! — послав присутствующим воздушный поцелуй, кокетливо и изящно произнесла Цецилия Львовна и с чисто театральным эффектом мгновенно растаяла под потолком.

Вскоре зал опустел. Только мы с Гришей еще долго сидели в углу последнего ряда, до мельчайших подробностей припоминая только что завершившееся представление. Впечатление, вероятно, было ошеломляющим, если сегодня, по прошествии стольких лет, я продолжаю вспоминать этот странный и единственный в своем роде спектакль!

На сцене появились немолодые женщины в темных, непонятного цвета, выцветших и застиранных халатах. Это были рабочие сцены, пришедшие ставить декорации для вечернего спектакля.

В этот вечер играл Омский театр. Шла «Интервенция» Льва Славина.

Уходить не хотелось...

ТУДА И ОБРАТНО

Я пишу воспоминания, и, следовательно, даты написания всегда убегают вперед и опережают события лет на сорок. Итак, на дворе стоит зима 1985 года, и мне уже не 16 лет, а все 60! Шутка ли?

Я пишу свои воспоминания главным образом во время отпуска. Дом творчества ВТО «Руза» всегда располагает меня к размышлениям. К сожалению, занятость современного режиссера вряд ли поддается описанию. Она чрезмерна. Редко выпадает день, когда на одно и то же время не бывает назначено два или три неотложных дела: репетиция, радио, телевидение и еще важное совещание в министерстве. Находясь в городе, я иногда пишу по ночам, изредка — рано утром, редко — днем.

В данный момент я нахожусь в Москве в своей квартире и жду прихода своего давнего друга народного артиста Григория Абрикосова. Не скрою, что втайне я собирался сегодня почитать ему некоторые фрагменты из своей повести. Он один из немногих очевидцев описываемых мною событий, и мнение его для меня было в высшей степени драгоценным!

В театре мало кто знает, что я пишу воспоминания, и Гриша вытаращил глаза, когда я открыл ему свою маленькую тайну.

— Мама родная! Так прочти же мне поскорее, мне же это все жутко интересно. Это же твоя юность и мое детство! — взволнованно произнес он.

— А вот и звонок. Это Гриша. Устроим небольшой перерыв.

Я прочел Абрикосову только те сцены, которые непосредственно связаны с репетициями «Сирано де Бержерака». Читал я быстро, почти скороговоркой, настолько мне хотелось поскорее услышать мнение, как говорят, очевидца.

— Ну что, было это или нет? — спросил я.

Гриша молчал.

— Ну же! — взволнованный паузой, нетерпеливо спросил я.

Вместо ответа он сам задал мне вопрос:

— Как ты все помнишь?

— А ты разве не помнишь? — ответил я вопросом на вопрос.

— Помню, но немножко по-другому и не в той последовательности,— сказал Гриша, как бы припоминая что-то очень существенное.— Да, чудеса,— продолжал мой старый товарищ.— Все было вроде бы и так, а в то же время не так. Но, наверное, это вполне естественно, потому что тебе тогда было 16 лет, а мне 12! Шутка ли?

— А историю с Немировским и этот прогон, когда Рубен Николаевич решил с ходу сымпровизировать весь 1-й акт, помнишь?

— Помню! — уверенно произнес он и добавил: — И речь Николая Павловича о Щукине помню. Он долго говорил и так увлеченно, словно сам играл на сцене свою любимую роль.

— А историю с бревном не забыл?

— Да что ты! — засмеялся Гриша.— Это на всю жизнь, эта история незабываема. Холодно было тогда. Стояла темная сибирская ночь. А когда мы с отцом стали распиливать бревно, нам аж жарко стало. Все правильно. И Эльза была, и Дикий чуть ли не матом ругался, и Рубен Николаевич пел нам шансонетки для поднятия настроения. Все было так, как ты описываешь. Удивительное дело печатное слово! Всем нам надо писать! Сколько интересных воспоминаний умирает в каждом из нас. Ужас! Извини меня, Женя, ты знаешь, я не склонен к философии, но мне порою кажется, что люди, живущие в наших воспоминаниях после своей смерти, обретают вторую жизнь, уже как театральные персонажи. Они в третий, седьмой, сороковой, сто первый, а то и в трехсотый раз проигрывают свою жизнь перед нашим мысленным взором. А главное, каждый раз по-разному. Память — это, брат, не кино, где все намертво зафиксировано. Память — это театральное представление, где все совершается несколько иначе, чем в предыдущий раз. Во, брат, какую я тебе произнес тираду. А что ты думаешь, я на старости лет мудрецом стану! Вот артист «Н» год от году дуреет, а я умнею. Так-то!

— Так каковы твои впечатления, Гриша? Сделай мне какое-нибудь замечание. Ну укажи на ошибку, что ли.

— Изволь,— с досадой сказал он.— Ты не описал, как Рубен Николаевич взял реванш и сыграл в чисто импровизационном стиле сцену смерти Сирано из последнего акта. Помнишь, репетиция происходила ночью после вечернего спектакля. Я незаметно удрал из дома, и мои родители даже не знали, что я в театре. Ты тоже, кажется, удрал.

— Да,— ответил я,— ни отец, ни мать не подозревали, что я в зале.

— Так напиши.

— Попытаюсь...

— Ну я пошел,— произнес Гриша.

— Спокойной ночи,— ответил я, и мы дружески протянули друг другу руки...

Сегодня 12 августа 1980 года. За время, прошедшее со дня нашей встречи с Григорием Абрикосовым, прошло уже почти два года. За этот период я успел отпраздновать свое шестидесятилетие. Причем ровно год тому назад меня в связи с юбилеем расхваливали в газетах, я получил целую гору адресов, писем и телеграмм, меня наградили высоким орденом, и все, казалось бы, не предвещало беды. Но жизнь непредсказуема. И в новом, 1986 году на мою голову и на Вахтанговский театр обрушилась лавина критических статей — разносов. Были такие дни, когда мне было тяжело выходить на улицу. А некоторые избранные «вахтанговцы» и не подумали защищать свой родной дом, наоборот, они только подливали масло в огонь и меня, тяжело раненного и лежащего на земле почти без памяти, еще добивали, злорадно ликуя!

Критика наша, по непонятным для меня соображениям, ухитрилась не заметить моих последних работ, основанных на утверждении поэтического театра. Я последовательно старался воплотить на нашей сцене мечты гениального Вахтангова и поставил «Мистерию-буфф» Маяковского, «Розу и крест» Блока и «Три возраста Казановы» Цветаевой. Мне удалось осуществить своего рода трилогию!

Зрители хорошо приняли спектакли, да и пресса была вполне благопристойной. Однако один бывший герой-любовник стал кричать, что поэтический театр ограничивает его творческие горизонты. И никто не сказал, вернее, не додумался, что поэтический театр вовсе не обязательно должен быть

основан на стихотворных произведениях, что и «Гроза» Островского, и «Вишневый сад» Чехова насквозь пронизаны высоким, одухотворенным и поэтическим символом и что сам Вахтангов и вслед за ним Рубен Симонов были режиссерами-поэтами. Дискуссия по этому поводу еще не разгорелась, хотя сам Немирович-Данченко назвал, казалось бы, прозаические роли Москвина вершиной поэтических прозрений! Ну ладно! Это все тема моей жизни, и я, начав говорить на эту тему, никогда не остановлюсь.

Мне грустно, что некоторые ученики мои так и не поняли меня, хотя большинство моих учеников продолжает утверждать поэтическое мировоззрение с подмостков Вахтанговского театра. И успех Юрия Яковлева в роли старого Казановы — неоспоримое тому доказательство.

Евгений Багратионович Вахтангов во всех своих спектаклях проповедовал театральность! А слова «театральность» и «поэзия» — родные сестры!

Не скрою, что более всего меня огорчило в выступлениях газет то, что критики набросились на слабый молодежный спектакль, который я сам снял с репертуара.

Молодые вахтанговцы, возможно, со свойственной юности непосредственностью и наивностью были движимы благородной целью — создать импровизированный спектакль наподобие «Города на заре», взяв за основу повесть талантливого сибирского писателя Зяброва «Енисейская тетрадь».

Наверное, читатели не знают, что на втором курсе нашей театральной школы (Училища имени Щукина) студенты, взяв современное литературное произведение, проходят раздел «этюды на образ». Согласно системе Станиславского и его величайшему открытию, называемому «действенным анализом», будущие артисты импровизируют на заданные автором темы. Именно такую импровизацию и показали руководителям театра наши молодые актеры под руководством Вячеслава Шалевича. Ребята играли весело и вдохновенно. Нам все это действие безусловно понравилось, но мы не учли, что импровизация в фойе может с треском провалиться на большой сцене. Куда уж дальше ходить, если сам Рубен Николаевич Симонов завалился со своей импровизацией, имея в своем распоряжении прекрасный стихотворный текст Ростана в переводе Щеп-

киной-Куперник. Увидя, что из нашей затеи ничего не выходит, мы сами сняли спектакль. И вот тут-то и началось....

Мне вспоминается замечательная фраза Вахтангова, когда после неудачного исполнения пьесы Зайцева «Усадьба Ланиных» он быстро вошел в комнату, где его ожидали студийцы, и весело произнес: «Ну вот мы и провалились!»

Кстати, мое поколение, которое теперь называют корифеями, тоже проваливалось, причем не один раз, а, по существу, весь долгий период с 1947 по 1957 год. И только после десяти лет неудач мы в течение одного сезона, словно прозрев, сыграли сперва «Филумену Мартурано» Эдуардо де Филиппо, а затем «Город на заре» Арбузова. И целое поколение крепко встало на ноги.

Уважаемые критики! Не ждите, что поколение явится сразу. Первое поколение непосредственных учеников Вахтангова тоже выкристаллизовывалось под его руководством с 1913 по 1921 год, когда открылась III Студия МХАТ!

Я люблю красоту в искусстве, я ненавижу красоту. Я, работая над новыми постановками по 8—9 часов в день, нахожусь в состоянии поиска, ибо без поиска нельзя поставить ни «Фронт», ни «Тринадцатый председатель», ни «Иркутскую историю», ни «Старинные водевили», ни Поэтическую трилогию.

Мы в пути...

Итак, я снова в благословенной Рузе. Итак, я опять возвращаюсь к своему труду, к своим воспоминаниям! Мне не хочется анализировать причины катастрофы, случившейся с Вахтанговским театром, ибо я убежден, что на сегодняшний день волна мрачного натурализма затмила светлый источник высокой поэзии советского театра. Но грозные тучи проходят, сель в конце концов останавливается, разрушительные ураганы стихают, и разбушевавшиеся реки входят в русло. Я верую в радостный исход и в могучую силу истины. Вахтангов утверждал праздничность театрального искусства, призывал к радостному творчеству, к единению и дружеству актерского ансамбля. Строил союз единомышленников. И вот мы взамен праздника ставим унылые спектакли, вместо радостного творчества — хамим друг другу и вместо единения

проповедуем разлад! Чего же еще ждать от нас? Только выздоровления!

Сегодня я, как ни странно, думаю и о прошлом, и о будущем и уверен, что именно из прошлого должен явиться к нам тот самый эликсир бодрости, который выведет нас из состояния шока. Мы должны строить свои новые планы, не забывая святых имен Вахтангова, Щукина, Симонова, Мансуровой, Охлопкова. Мы должны работать так, как работал театр в дни войны: с той же гражданской целеустремленностью и с той же поэтической одухотворенностью. Интригами, доносами, анонимными письмами занимаются люди бездарные. У людей талантливых на подобные пакости просто не хватает времени. Голова не тем занята. Талантливые люди созидают, бездарные — разрушают. Увы, но разрушить здание можно в одну секунду, как это сделал фашистский летчик, сбросивший фугасную бомбу на наше здание в июле 1941 года. Отстроить театр и возродить его из руин — намного сложнее! Ну вот, меня опять понесло. Стоп! Возвращаюсь в Омск. Кручу кассету памяти в обратном направлении. Шутка ли, перенестись из знойного лета 86-го года в холодную зиму сорок второго?

После встречи Охлопкова с двумя театральными коллективами, так живо сохранившейся в моей памяти, началась долгая и серьезная работа над сценами Сирано де Бержерака. Николай Павлович уже не увлекался теоретическими беседами и не предавался вдохновенным воспоминаниям. Он трудился с фанатическим упорством, и Рубен Николаевич слушался его беспрекословно.

Мой отец являлся в театр ровно в половине десятого. Он был гладко выбрит. Старенькие черные башмаки его были до блеска начищены. Моя мать следила, чтобы костюм его был чист и отутюжен. Вещи из Москвы так и не пришли, и этот единственный темно-синий в светлую полоску костюм явно дышал на ладан и доживал последние дни.

До войны и после войны Рубен Николаевич любил носить бантики-самовязы, но во время войны носил строгие галстуки, считая, что бантики носить не время.

Мы жили в небольшой комнате в коммунальной квартире, где каждая мелочь приобретала особую ценность! Дорожили старым галстуком, солонкой, вилок, зачитанной кни-

гой Гончарова «Фрегат «Паллада», электрической лампочкой, примусом, авоськой, коптилкой, лучиной. И при этом каждый предмет пользовался какой-то особой любовью, словно и галстук, и примус, и коптилка были одушевленными предметами и имели не просто названия, но и имена! Все было дорого и воспринималось как подарок судьбы!

Рубен Симонов, будучи художественным руководителем театра, первым артистом и безусловным авторитетом для всего коллектива, вел себя на репетициях Охлопкова как первокурсник. Причем он не наигрывал, он искренне хотел проникнуть в замысел режиссера и призывал к этому свою партнершу Мансурову. Они вместе, пройдя большой и трудный творческий путь, с полуслова понимали друг друга, и стоило Симонову, как дирижеру, сделать едва заметное движение рукой, как Мансурова мгновенно откликнулась. Теперь им предстояло понять природу режиссуры Охлопкова, а это было совсем не просто!

— Давай не спорить с режиссером. Это последнее дело,— говорил Симонов Мансуровой. — Попытаемся понять, чего от нас хочет мастер, и постараемся выполнить предложенный нам рисунок по-вахтанговски — легко и элегантно!

Чего греха таить, и Симонов, и Мансурова пытались оправдать порой «полубезумные» мизансцены Николая Павловича. Им это почти всегда удавалось, и они наполняли чисто внешний рисунок живым смыслом и глубоким содержанием.

Рубен Николаевич демонстративно отказался от своей идеи — попробовать сыграть роль на основе высокой актерской импровизации и всеми силами пытался стать артистом-воском в руках режиссера. Он ставил своей целью во что бы то ни стало оправдать и сделать органичным предложенный Охлопковым рисунок роли. Один раз, вернувшись с трудной репетиции и явно неудовлетворенный собой, отец сказал мне:

— Знаешь, мой мальчик, говорят, что на бильярдном столе нет такого положения, когда шар нельзя было бы положить в лузу. Я, помню, играл на бильярде в ЦДРИ, когда клуб еще находился в подвальчике в Старопименовском переулке, и вдруг туда пришел знаменитый летчик, один из первых Героев Советского Союза Михаил Водопьянов. Он пред-

ложил мне поставить на стол два шара, как мне заблагорассудится. Я охотно исполнил его просьбу и один шар поставил в середине правого борта, а другой в самом дальнем углу левого, почти у лузы. «Дуплет в угол!» — объявил Водопьянов и ударил шаром, стоящим у лузы, по шару, стоящему у правого борта. Не успел я опомниться, как шар с треском влетел в левую ближнюю лузу, и я невольно заплодировал ему.

— Да вы — снайпер! — сказал я Водопьянову.

— Вроде вас! — ответил он.

Вот так же, Евгений Рубенович, доложу я вам, на сцене нет мизансцены, которую нельзя бы было оправдать. И я, репетируя с Охлопковым, стараюсь, как снайпер, попасть в цель из любого положения. Это желание оправдать сложные мизансцены придает мне добавочные силы и рождает в душе азарт. Кстати, поэты — тоже снайперы: стихотворная точность образа, ясность мысли, четкость формулы определяют и степень дарования, и качество мастерства поэта. А уж о пианистах и говорить нечего — попробуй не попади в ноту со всего разгона в какой-нибудь «Кампанелле» Листа — тебя засмеют и прогонят с эстрады. Кто-то стучит... Уж не Охлопков ли?

Я пошел открывать и увидел перед собой массивную фигуру Николая Павловича, всю занесенную снегом.

— Женья! — как всегда, таинственно произнес Охлопков, — Я заходить не буду. Наверное, старик отдыхает. Но ты улучи минуту и передай отцу вот это послание и сохрани его на века. Оно не такое глупое, как может показаться на первый взгляд. Кстати, я не возражаю, если ты сам прочтешь мое сочинение вслух. Валяй! Только читай не торопясь и с выражением!

Охлопков быстро повернулся и, слегка сутулясь, направился к парадной двери. Мне почему-то казалось, что он непременно обернется, и так оно и случилось. Открыв парадную дверь и прикрывшись от налетевшего ветра, он озорно обернулся и поднял вверх высоко крепко сжатый кулак. Это жест был тогда до чрезвычайности популярен. Он был заимствован советскими людьми у испанских республиканцев и сопровождался возгласом «Но пасаран!» — «Они не пройдут!» Я зеркально ответил Охлопкову на его приветствие и вслед за ним произнес знаменитое заклинание. Хлопнула дверь. И я, постояв некоторое время на лестничной клетке, пошел к отцу

и, рассказав о визите Мастера, встал перед Рубеном Николаевичем и дрожащим голосом начал читать письмо Охлопкова. Ах, если бы оно и сегодня лежало передо мной, уже пожелтевшее и аккуратно подклеенное. Но давно уже нет на свете ни Рубена Николаевича, ни Николая Павловича. От спектакля «Сирано де Бержерак», тогда еще не осуществленного, теперь остались только фотографии на стендах нашего музея. Да и письмо Охлопкова исчезло бесследно, и я позволю себе восстановить его по памяти, так как перечитывал его неоднократно и шутя декламировал на «капустниках», подражая голосу автора.

Письмо Н.П. Охлопкова Р.Н. Симонову:

«Дорогой Рубен Николаевич!

Мы заканчиваем с Вами первый акт, разобрали за столом и даже смизансценировали второй. Это уже не шутка! Но, как Вы понимаете, самое трудное ждет нас впереди. Третий акт меня самого повергает в отчаяние, и я не знаю, с какой стороны за него приняться. Сцена «под балконом» уже требует безусловного вдохновения, и тут я уповаю на Вас и на Мансурову. Я уже сочинил мизансцены для третьего акта, но знаю, что вахтанговцы не любят, когда их «загоняют» в прокрустово ложе режиссерских планировок, и предпочитают сами вместе с режиссером искать мизансцены. Однако я думаю, что этот процесс может быть и двусторонним, то есть режиссер как бы предчувствует композицию и расположение фигур в пространстве, а артисты, в свою очередь, пытаясь освоить предложения режиссера, вносят коррективы в его замысел и предлагают свои, из общения друг с другом родившиеся варианты!

Мне думается, что я прав. Согласитесь, что режиссер не имеет права приходить на репетицию неподготовленным. Он наподобие шахматиста, играющего белыми, должен заранее обдумать дебют, ну и, конечно, в процессе партии предчувствовать все возможные контрходы противника. Не смейтесь, но артист — всегда противник. Его нужно уметь победить, то есть властно доказать ему свою правоту и заставить действовать в нужном тебе направлении. Если режиссер не умеет увлечь артиста и открыть ему путь, ведущий к успеху, он — не режиссер, а ремесленник! В Вашем театре артисты не марио-

нетки, их нельзя дергать за ниточки, но тем не менее победа над ними необходима: не победишь артиста — не покоришь зрителя. Имея уже немалый опыт, я всегда радуюсь, когда в процессе репетиции у меня, как у режиссера, и у артистов рождается как бы третий, никем не предвиденный вариант! Плохо, когда режиссер не слышит актера, и ужасно, когда он его слушается. То же самое можно сказать и об артисте, который должен прислушиваться к режиссеру и доверять ему, не слепо подчиняться, как кукла. В этом взаимном уважении и доверии друг к другу и рождается творческий подход к делу.

Артист, по моему глубокому убеждению, на протяжении всей репетиции не имеет права выходить из образа и произносить долгие монологи «от себя». Это нудное теоретизирование пагубно сказывается на течении репетиции и превращает репетиционный день в философский диспут. Артист может очень красиво говорить с режиссером обо всем, но потом, перейдя на подмостки, артист-оратор оказывается пустым орехом, ибо весь свой запал он выложил в споре, а для сцены ничего не оставил! Есть один парадокс, придуманный не Дидро, а мною: чем лучше и умнее говорит артист о своей роли, тем он хуже ее играет. А знаете, почему это происходит? Да потому, что такой артист, выходя на сцену, только и делает, что смотрит на себя со стороны, да еще при этом смотрит в сторону, чуть ли не в публику, как, мол, я сегодня играю, верно или нет? Я где-то читал, что еще Щепкин предлагал артистов, смотрящих в сторону, немедленно выкидывать вон! Итак, я жду от вас с Мансуровой ответных предложений, но не в форме говорильни, а в непосредственном сценическом творчестве. Попробуйте выполнить мои мизансцены, а по ходу игры, если Вас что-нибудь не устроит, милости прошу, делайте все, что Вам заблагорассудится.

У меня как у режиссера есть одно качество, которое Вас, как я вижу, явно не устраивает. Я сперва придумываю макет, и затем мне представляется уже готовый спектакль. Да, что поделаешь, но такова моя сущность. Я вижу весь спектакль задолго до премьеры. Я, возможно, преждевременно предчувствую результат. А поскольку конечная редакция, что бы мне ни говорили, — в точном пластическом выражении внутренних линий и переживаний персонажей, то я и думаю пре-

жде всего о мизансценах! Мне всегда мерещатся мизансцены, они мне снятся, они меня преследуют, не дают покоя ни днем, ни ночью. И, возможно, не случайно в зарубежных театральных программках нашего брата постановщика именуют не режиссерами, а сочинителями мизансцен! Я знаю, что теперь во МХАТе, например, бытуют целые теории, что, мол, мизансцены — это последнее дело, что, мол, и думать о них не надо, что они сами явятся, как следствие этюдов, что, мол, мизансцены — это чистейший формализм и прочее, и прочее, и прочее! Я лично глубоко убежден, что режиссеры, отрицающие решающую роль мизансцены, просто не знают, как их выстраивать, и прикрывают свой убогий дилетантизм демагогическими разговорами о том, что заранее найденная мизансцена сковывает внутреннюю свободу и духовный мир артиста! Поэтому меня близко не подпускают к ГИТИСу и никогда не пригласят ни в Малый, ни в Художественный театры! Бог с ними. Я не обижаюсь. Всеволода Эмильевича Мейерхольда, моего учителя, тоже не подпускали к этим театрам на пушечный выстрел!

Теперь мне хочется сказать Вам нечто весьма существенное. Я не знаю, внес ли я что-то в методику вахтанговского театра, обогатил ли я Вашу школу хотя бы небольшим, пусть самым скромным открытием. Не знаю. Но могу сказать с уверенностью, что во время работы над «Фельдмаршалом Кузозовым» и сейчас, в период репетиций героической комедии Ростана, я многому научился у вахтанговцев! Они, как никто, умеют объединить в своем творчестве и глубинное проникновение в образ (по Станиславскому), и совершенное владение формой (по Мейерхольду). К сожалению, имя Мейерхольда я не могу упоминать на репетициях, но убежден, что его любовь к Вахтангову была любовью к театральной истине и синтезу бездонной глубины переживаний с артистически-аристократической формой!

Милый Рубен Николаевич! За мной давно укрепилась репутация театрального хулигана и ниспровергателя общепризнанных истин. Это так и не так. Я действительно не переношу старые перепевы и бездарное подражание прежнему великому МХАТу. Меня бесят натурализм и пренебрежение к яркой и неповторимой театральной форме. Я враг копировки

действительности и фотографической правды. Мне хочется выплеснуть театр на улицу, на площадь, мне мерещатся большие театральные представления на стадионах.

То, что Маяковский застрелился, а Мейерхольда того гляди застрелят, приводит меня в состояние отчаяния, ибо потеря этих двух титанов невосполнима, а их наследники и подражатели не имеют того размаха крыльев, который необходим, чтобы продолжить их безвременно прерванный полет!

Спектакль «Сирано де Бержерак» где-то косвенно продолжает эту самую высокую традицию советского театра, театра большого гражданского дыхания, если хотите, современного античного театра! Да, да! Именно античность приземлилась сегодня не в Афинах у древнего Акрополя, а на нашей советской земле, да еще в дни неслыханных испытаний и беспримерного подвига народа!

«Илиада» и «Одиссея» меркнут перед героическими страницами Отечественной войны. Сегодня играть на сцене надо крупно! А пьесы писать надо храбро. А ставить их надо — вдохновенно и могуче.

Но теперь признаюсь вам, что при всем моем нахальстве я человек робкий. Мне думается, что и Маяковский был в чем-то стеснительным человеком, а о Мейерхольде и говорить нечего: он был просто застенчив, несмотря на свое, казалось бы, вызывающее поведение!

Любое героическое искусство немислимо без лирической тайны! Мало того, без одухотворенного лиризма никакие громоподобные монологи не произведут впечатления на слушателя.

Я не считаю себя большим талантом. Я откровенно подражаю Всеволоду Эмильевичу, как Вы — Евгению Багратионовичу. Правда, Вы талантливы безусловно, и моя параллель недостаточно точна! Извините! Так вот, поскольку я прослыл нахалом и бандитом, я хочу сказать Вам, как на исповеди, что я до безумия мнительный человек.

Если я когда-нибудь сойду с ума, то это будет мания преследования. Не скрою, что мне все время кажется, будто и Вы, и Мансурова, и Державин, и Шихматов все время о чем-то шепчесь, что вас не удовлетворяет моя работа. Да нет, мне это вовсе не кажется, я просто убежден, что Вы, как искон-

ные вахтанговцы, не принимаете моего метода, который заключается в том, что я ищу сначала мизансцены, а затем уже внутренние миры, задачи и сверхзадачи спектакля. Не спорьте, это так.

Почему я пишу Вам письмо? Ну, во-первых, потому, что я не хочу, чтобы меня прерывали. Тогда я окончательно сойду с толку и наговорю всякой белиберды! Во-вторых, в письмо Вы сможете заглянуть вторично и проверить, правильно ли Вы меня поняли, а от беседы останется одно облако, которое улетит — и все. Попробуй верни его! В-третьих, мне сегодня вечером нечего делать. Мысли одолевают меня, и как в старину делали кровопускание, чтобы избежать инсульта, так и я размагничиваю энергию своего ума путем словоизлияния. Слушателей у меня вечерами нет, а бумага готова все стерпеть и принять на свои плечи все, что тяготит меня, и тем самым облегчить мою участь. И, наконец, самое главное — я мечтаю доказать Вам, что не только чисто внешние приемы тревожат мою фантазию. Я хочу убедить Вас, что сейчас, на данном этапе работы, когда мы находимся на подступах к третьему, четвертому и пятому действиям, я во главу угла начинаю ставить духовную динамику центрального образа. Пришла пора! Самое время заняться трактовкой. Но как трактовать? В этом же вся загвоздка. Попробую изъясниться. Ух!

Не будем приbedняться. Мы уже неоднократно говорили с Вами об образе Сирано де Бержерака, но все ходили как-то вокруг да около. Не мог я найти формулу, и Вас, и меня целиком удовлетворяющую. Но и сам Станиславский пишет, что сверхзадачу не следует определять сразу, что она может явиться, как откровение, и в середине работы, и даже в конце, а то и после премьеры. Вот ведь какой умница жил на свете! А меня все упрекают, что я мало оказываю почтения самому Константину Сергеевичу!

Итак, в чем же наша с Вами сверхзадача? Ради чего сегодня, во время Великой Отечественной войны, мы ставим и играем Сирано? Чем он может помочь нам? Какие чувства необходимо пробудить в современном зрителе? Мы же будем играть свой спектакль перед сибирскими полками, уходящими на фронт, перед тружениками тыла, перед рабочими эвакуированных заводов! Что мы им скажем? К чему будем призывать?

Поэт Сирано де Бержерак, современник Мольера, француз по национальности, и не подозревал, что ему предстоит сражаться на фронтах Великой Отечественной войны в далеком XX веке! Сражаться за красоту, за добро, за любовь, за мир, за счастье, за свободу! Вам, Рубен Николаевич, нужно не играть, не представлять, а сражаться! Жизнь человека — это жертва и подвиг! Вот и идите на подвиг, не думая о себе! Сирано де Бержерак — это мужественный лирик. Без лиризма он был бы излишне груб, а без грубости стал бы сентиментален. Безупречный вкус Сирано явился от объединения этих, казалось бы, противоположных качеств. Отнеситесь к жизни, как к суровой битве за истину, отнеситесь к сцене как к полю боя; к друзьям — как к однополчанам, к противникам — как к врагам, находящимся по другую сторону баррикад! Верьте в правоту свою и повелительно утверждайте ее повсеместно. Лирическую сущность души своего героя спрячьте под тяжелыми латами. Она все равно вырвется наружу, но зато ее не тронет стрела! Будьте вдохновенны! Сражайтесь радостно!

Теперь еще одно, последнее соображение. В основе своей Сирано — все-таки поэт, и поэтому, как всякий истинный поэт, он должен быть до удивления разнообразен! Океан всегда остается океаном, но говорят (я был только на Черном море), что океан никогда не повторяет себя и каждый день предстает перед людьми в другом обличье. У моря тоже есть это качество. Например, я никогда не видел его черным, даже ночью, а голубым, синим, серебряным, зеленым, серым, золотым видел неоднократно. Вот кончится война, разобьем мы Гитлера и поедem с Вами в Крым с одной целью — застать и увидеть Черное море!

Позвольте мне в первый и последний раз приказать Вам. Я требую от артиста Симонова, чтобы в каждом действии и каждом явлении он раскрывал бы перед зрителем одну из черт, одну из граней разносторонней личности Сирано де Бержерака! Он, как великий художник, находится в состоянии непрерывного преображения. Зритель должен поражаться разнообразию проявлений таланта или даже гения Сирано де Бержерака! Про Вашего героя можно сказать те же слова, что говорит Пушкин о Россини: «Он вечно свежий, вечно новый». Да что там Пушкин. Мы слишком высоко забрались!

Вы сами — Рубен Симонов, как человек одаренный, все время видоизменяетесь: то из Вас слова не вытянешь, то не остановишь Ваших монологов, то Вы читаете, то Вы поете, то заставляете зрителя плакать, то умирать со смеху! Вы любите уединение и не можете жить без общества. Вы дико ленивы и невероятно работоспособны!

Теперь я хочу привести Вам в пример еще одного человека, о котором, увы, нельзя говорить на репетициях. Вы, конечно, догадались, что я имею в виду Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Параллель между ним и Сирано пришла мне в голову однажды ночью во время бессонницы. И поскольку Вы хорошо знали Мейерхольда и он помогал Вам лично выпускать Ваши первые постановки «Синичкин» и «Марцон де Лорм», я уверен, что моя мысль найдет отклик в Вашем сердце. Только никому ни звука, а то... сами понимаете. Елена Михайловна и Женя пусть знают, они не донесут.

Режиссер и центральный исполнитель всегда должны иметь некую тайную мысль, сверхсверхзадачу. Это тот импульс, который может свернуть горы и заставить людей плакать, хотя сам так и останется неопознанным! Не все подтексты надо опубликовывать. Роль без тайны — не роль. Эти творческие секреты — душа и музыка постановки. Всяк волен трактовать их по своему усмотрению. И «Борис Годунов», и «Вишневый сад», в конце концов, до сих пор не рассекречены. И это прекрасно! Что бы нам всем оставалось делать, если бы тайны гениальных произведений были разгаданы? Менять профессию! Только и всего. Право на трактовку — это право на отгадку. Так пусть же критики, глядя на нашего Сирано, спорят до хрипоты о нашем замысле. Чем больше споров — тем тоньше замысел. О том, что мы задумали, все равно никто не догадается. Разве что через много лет, когда гениальный Мейерхольд будет реабилитирован, Ваш сын, тогда уже Евгений Рубенович, опубликует это мое письмо на удивление театроведам!

Но предупреждаю: образ Мейерхольда — отнюдь не самоцель. Он, как личность неуязвимая, может помочь Вам для выражения сверхзадачи, которую я только что пытался вам определить. Итак, какие черты Всеволода Эмильевича могут Вам пригодиться в работе над образом и стать основополагающими?

Вспомните его орлиный взгляд, пронизывающий Вас насквозь. От такого взгляда нельзя укрыться. Человека с таким взглядом трудно обмануть в искусстве и, как это ни парадоксально, можно запросто одурачить в жизни. Этот взгляд, подобно прожектору, обшаривает ночное небо, чтобы вражеский самолет не сбросил бомбу на мирных жителей.

Всеволод Эмильевич всегда был одержим высокой идеей и отбрасывал мелкие мысли и пустые размышления. «Из крупных одухотворенных замыслов,— часто говорил он на репетициях,— рождаются театры и картинные галереи. Из убогих мыслишек — интриги, зависть, доносы и в конечном счете — распад коллективов». У него не было мании преследования, как это говорят некоторые ученики его. Но он каким-то сотым чувством понимал смертельную опасность жестоких театральных интриг и боялся не за себя, а за Театр, Театр с большой буквы. «Ничтожные люди опасны,— тоже часто, словно что-то предчувствуя, говорил Мастер.— Слон не боится тигра, но не может сладить с мышью».

Вспомните, Рубен Николаевич, что Сирано тоже погибает от подлого покушения из-за угла! Вспомните, как во время репетиций Мейерхольд любил закидывать голову назад, причем так, что затылок чуть ли не касался позвоночника. При этом большой нос его устремлялся к небу, как башня. О, это было зрелище! Мне всегда казалось, что он хочет прорваться взглядом сквозь потолок зрительного зала и упереться взором в небо, где ему подскажут ответ. Нос, как локатор, крутился в разные стороны. Ну, чем Вам не Сирано!

Вспомните пластику Мейерхольда, манеру свободно держаться, его легкую, непринужденную сутулость, динамику движений, стремительность места и, наконец, выразительно-скульптурную статику, зафиксировав которую, скульптор мог бы лепить изваяния мудрецов и пророков. По линии внешней формы поведения тут тоже есть что-то от Сирано, хотя, повторю, я пытаюсь открыть Вам сегодня внутренние миры воина и поэта.

И, наконец, еще одно качество нашего гениального режиссера можно перенести почти без изменений в духовную сущность Сирано. Я имею в виду редкое умение увлечься собственной мыслью и развить заданную тему до апогея. Тут я

вплотную подхожу к пункту Вашего «невмешательства» — к вопросу творческой импровизации. Короче говоря, Сирано де Бержерак, сказав первые две строчки, уже предчувствует целый монолог и сам удивляется, откуда у него столько в голове мыслей, образов, метафор, рифм, сравнений, острот и каламбуров! Мейерхольд тоже, поставив сцену, удивлялся на самого себя и однажды на мой наивный вопрос: «Неужели вы сами все это только что сейчас, прямо на репетиции, придумали?» ответил: «Нет, не я». — «А кто же?» — с юношеской непосредственностью, чтобы не сказать глупостью, спросил я.

— Бог! — серьезно ответил мастер.

Милый Рубен Николаевич! Завтра утром мы переходим прямо на сцене к мизансценированию второго акта «Кондитерская Рагно». Четыре репетиции за столом прошли продуктивно, и более сидеть и разбираться в тексте не следует. Нужна атака. Именно поэтому накануне мизансценирования я и пишу Вам о внутренних побудителях к действию и умоляю Вас: проникнитесь моими соображениями, и мы пойдем вперед семимильными шагами.

Непрерывность преображения Сирано от единой сущности великого поэта — моя догадка и мое, если хотите, открытие!

Мейерхольд почему-то, как тень, как призрак, вот уже вторую неделю преследует меня. Не дай бог, может быть, с ним случилась беда. Не дай бог! Это было бы роковое, трагическое и последнее его преображение.

И в самом деле, Вы хоть раз видели его одинаковым? Он на каждой репетиции был другим. Он ежедневно видоизменялся. Он был великим артистом, режиссером, драматургом, непрерывно создававшим в повседневной жизни занимательную интригу, замысловатый сюжет. То он, как заправский спортсмен-автомобилист, садился в «Газик» с Ильинским и Царевым, то он с аристократическим изяществом и взыскательностью открывал перед вами дверь своего дома на Тверской, то с темпераментом крупного политического деятеля громил своих противников с трибуны Клуба работников искусств, то, как наивный ребенок, ничего не понимая, но все предчувствуя, читал о себе ругательные статьи в газетах, то смотрел на свою жену глазами молодого Ромео, и никто не мог предположить, что в это время мастеру было за 60.

А посмотрите на его фотографии. Ни одной похожей. Разве не так? А самое поразительное, что он, как гений, никогда ничего из себя не строил, ничего не наигрывал, он молодо и искренне отдавался течению жизни, воспринимая ее богатство мгновенно, и тут же возвращал ей уже свои дары. Так яблоня берет солнце и отдает плоды. Щедрость отдачи у растений и у гениев равна ценности приобретений! Тут происходит взаимообмен, и, главное, никто никому ничего не должен. Все в выигрыше!

Вот что Вам следует взять у Мейерхольда и вернуть зрителям через Сирано де Бержерака.

Чем меньше видоизменяется человек, тем он бездарнее. Тогда он кол, а не живое творение природы!

Вот я и призываю Вас: ищите в Сирано, казалось бы, противоположные качества. Ведь это он в одной и той же картине то смешно, словно в фарсе, дурачит ненавистного ему де Гиша, отводя его от балкона Роксаны, то вдохновенно импровизирует любовное объяснение вместо слабоумного Кристиана, тем самым спасая друга от осмеяния возлюбленной, то погружается в бездну отчаяния, то поднимается духом до высот, где царят великие умы и нереальные художники Вселенной!

Дорогой Рубен Николаевич! Вы признанный наследник Евгения Багратионовича, я — непризнанный наследник Всеволода Эмильевича! Ваше положение легче. Вы уже многое доказали в своей жизни и вознесены на пьедестал. Я еще ничего не доказал и низвергнут с пьедестала. Простите мне, что, преследуя только одну цель — доказать Вам, что я не формалист и тоже первое место в искусстве отдаю познанию души человеческой и сверхзадаче произведения, простите, что, задавшись этой целью, я привожу в пример не Вахтангова, а Мейерхольда. Просто я Вахтангова никогда не видел, а с Мейерхольдом работал в одном театре и наблюдал его во время репетиций, и на отдыхе летом, и в домашней обстановке. Правда, дома я у них был всего два раза, и Зинаида Николаевна Райх кормила меня нарезанными на блюбочке тонкими дольками апельсина, посыпанными сахаром. Кстати, до этого я вообще никогда апельсинов не ел. До Иркутска они не доходили.

Итак, я, прекрасно понимая, что если это письмо попадет в руки нашего начальника отдела кадров, то я скорее увижусь с Всеволодом Эмильевичем, чем с Вами, я тем не менее решил провести параллель между советским режиссером и французским поэтом. Мне хочется вдохновить вас своим замыслом, а поскольку я пожизненно вдохновлен Мейерхольдом, я и расписался. Я пишу уже третью ночь, и Вы, ради бога, не обращайтесь на мои ошибки, особенно на знаки препинания. Я их ставлю по собственной методе, и мне представляется это правомочным.

Я абсолютно уверен, что по секрету от меня, работая над ролью Сирано, Вы откровенно заимствуете черты характера самого Вахтангова. И слава богу, это ваше право. Мне же вдруг захотелось напомнить Вам и о другом Вашем учителе, и пусть и он тоже не оставит Вас в своих молитвах!

Искренне любящий Вас *Николай Охлопков*.

Письмо произвело на Рубена Николаевича очень большое впечатление. Внимательно прослушав его в моем исполнении, он надел очки и стал заново перечитывать.

Рано утром я сопровождал своего отца на охлопковскую репетицию. Перед началом работы Охлопков и Симонов, отойдя в сторону, довольно долго разговаривали. При чем я обратил внимание, что говорил главным образом Рубен Николаевич, а Николай Павлович внимательно слушал, слегка наклонив голову. Симонов был намного ниже Охлопкова, и смотреть на них было смешно. Большая и чуть несуразная фигура Охлопкова с толстой шеей и узкими плечами равномерно раскачивалась в такт страстной речи Симонова, который, в свою очередь, говорил непринужденно, изящно жестикулируя и не глядя на режиссера-постановщика. Я понимал, что он выражает Охлопкову свои восторги, почему Николай Павлович и не останавливает собеседника, ибо кто из нас не любит слушать комплименты?

Но вот раздался повторный звонок помощника режиссера Ирины Прибыльской. Она была женщиной строгой и считала, что худрук театра и постановщик спектакля не вправе задерживать начало репетиции. Услышав тревожный звонок, два гроссмейстера послушно подчинились и направились на сцену. Работа началась...

Я не ставил своей целью подробное описание репетиций и тем более не думал пытаться по памяти реставрировать этот замечательный спектакль. Это тема другой книги. Она должна носить сугубо научный характер и называться «История театра имени Евгения Вахтангова». Увы, по коротким и крайне противоречивым газетным рецензиям и невнятным журнальным статьям работу эту будет осуществить нелегко. Пока живы участники спектакля и свидетели прошлого советского театра, я, на месте критики, уделил бы больше внимания некогда выдающимся событиям отечественного искусства! Подобного рода работу осуществил К. Рудницкий, посвятив себя изучению творчества Мейерхольда. Можно назвать также серьезные книги Н. Альтман о Гиацинтовой и М. Туравской о Бабановой. Но это талантливые труды о гениальном режиссере и о высокоодаренных артистах. А вот книг о спектаклях одного театра у нас нет. Книги о МХАТе и Малом театре я исключаю, ибо это театры высшего ранга и нам, грешным, с ними тягаться смешно. Я настаиваю на утверждении, что разнообразная и глубокая история советского театра с каждым сезоном становится все недоступнее, ибо уходят очевидцы, а их свидетельства бесценны! Новые поколения критиков и театроведов уже неоднократно задавали мне вопросы: «Где Попов? Где Завадский? Где Охлопков? Где Дикий? Где Рубен Симонов? Где спектакли, ими поставленные? Где театры, ими возглавляемые?» Никто не скажет, никто не ответит. Тишина...

Но возвращаюсь к своему повествованию и буду стараться следовать тому плану, который наметил для себя еще перед тем, как сесть за стол.

Рубен Николаевич после получения письма еще больше заужал Охлопкова и абсолютно доверился его замыслу, его фантазии, его вкусу. Он с удивительной тщательностью старался воплотить на сцене все пожелания режиссера. Если какая-нибудь мизансцена казалась ему нарочитой, он пытался всеми силами души оправдать ее и вдохнуть жизнь и страсть в излишне живописный рисунок роли. И даже если какой-нибудь «пластический ракурс казался ему неоправданным и неудобным для воплощения, он молчал, закусив губу, не спорил,

смирять свой внутренний протест, и, приняв предложенную Охлопковым «позу», пытался оживить ее изнутри искренностью поведения и подлинным вдохновением.

Режиссер Охлопков с каждой новой репетицией все больше и больше влюблялся в артиста Симонова, потому что, как одаренный человек, Николай Павлович не мог не видеть, что Рубен Николаевич не просто формально, словно кукла, выполняет указания режиссера-постановщика, но вносит в каждую сцену нечто свое, глубоко личное и выстраданное!

Сегодня в Доме творчества ВТО «Руза» выдался на диво хороший день. Вчера по радио нас всех напугали сводкой погоды. Нам громогласно обещали резкое похолодание, осадки, и мы уже на ночь глядя вытащили из чемоданов теплые фуфайки и залежавшиеся зонты. Однако утром все оказалось прямо противоположным: на небе ни облачка, тепло. Отдыхающие, громко разговаривая, бегут на речку, теннисисты в шортах гордо шествуют на теннисный корт, дети носятся по дорожкам на велосипедах, библиотека пуста, шахматисты объявили тайм-аут, по-видимому подражая Карпову и Каспарову, чей поединок сегодня в центре внимания. «Дикие» обитатели лесов снова разбили свои палатки и жгут костры. Вечерашние лужи просохли, птицы летают высоко в небе с удвоенной быстротой. Старая ель под моим окном едва заметно покачивает своими тяжелыми опущенными к земле ветками, словно намекая мне, что она жива и чтобы я не волновался, отчего, мол, это она еще вчера, как безумная, плясавшая на ветру, сегодня вдруг присмирела.

Дом творчества абсолютно опустел. Грибники отправились в леса, рыбаки закинули удочки, гребцы сели за весла, молодые пары направились в сторону к сеновалу, собаки притихли, перестали лаять и нежатся на солнце, замурив глаза. У директора Дома творчества пустует кабинет, потому что отдыхающие забыли о своих невзгодах. Даже у телефона-автомата нет никакой очереди. Звони, пожалуйста, и говори, сколько хочешь!

Большой шмель важно влетел ко мне на террасу и, спокойно о чем-то поведав своим виолончельным тембром, так же солидно и величественно улетел обратно сообщить свою новость полевым цветам. Дятел стучит совсем близко, как

метроном на дачах у живущих по соседству композиторов. Чувству ритма этой удивительной птицы может позавидовать любой дирижер, и я сейчас стучу на машинке и невольно стараюсь попасть в такт, диктуемый мне с высоты сосны носатым, как Сирано де Бержерак, дятлом! У этой сосны в прошлом году перерубили корни. Это сделали солдаты, неосторожно проводившие кабель прямо под крыльцом моего маленького домика. Прежде сосна со скрипом раскачивалась на ветру, могуче шумела своею кроной. Теперь она лишилась зеленой одежды, кора стала опадать, и дерево вот-вот рухнет. Оно словно бы ждет своего часа и думает про себя: «Сама ли я упаду на крышу домика, где живет этот режиссер, или меня придут и срубят под самый корень, а затем распилят на дрова». Всякие мошки, букашки и прочие насекомые облюбовали умирающую сосну, и, кто знает, может быть, дятел, как доктор, пытается продлить ей последние минуты и с невероятным темпераментом и воодушевлением уничтожает маленьких вредителей, тем самым облегчая участь еще недавно молодого и красивого дерева. Кто знает?

А дятел тем временем стучит длинным клювом по тонкому и прямому стволу дерева. Я вышел на крылечко и увидел профиль весьма оригинальной птицы. «Господи, да это же карикатура на Всеволода Эмильевича Мейерхольда,— подумал я и улыбнулся своей догадке,— доктор Доннертугто...»

И вот я снова переносюсь из августа 1986 года в февраль 43-го! Делаю еще один беспосадочный перелет из Москвы в Омск. Во время войны эшелон, увозивший в тыл Малый и Вахтанговский театры, проделал этот путь за две с половиной недели. А сегодня я мгновенно проношусь не только сквозь километры, но и сквозь годы. Причем, благодаря чудотворной силе памяти, проделываю путь в обратном направлении, то есть лечу в далекое прошлое.

РЕВАНШ

Работа над спектаклем подходила к концу. Артистов уже вызывали на примерку костюмов, и наш главный художник Вадим Федорович Рындин, как заправский портной, сам руководил примеркой в тесной костюмерной, куда исполнители комедии Ростана входили в порядке живой очереди поодиночке.

Мерил костюм и Рубен Николаевич. Я помню, он все просил Рындина расширить ему плечи и грудь особой толщинкой и, соответственно, перешить колет гвардейца-гасконца.

— Широкая грудь,— говорил Симонов,— и высокие каблуки диктуют мне определенный постав фигуры и дают нужное сценическое самочувствие. А узкие плечи и маленькие каблуки тянут меня книзу и лишают полета. А что вы думаете? Это все чрезвычайно важно. Недавно мне приснилось, будто Сирано де Бержераку поставлен памятник в самом центре Парижа, а на пьедестале вместо памятника стою я и не смею пошевелиться. Кошмар какой-то! И мне все кажется, что гуляющие внизу парижане заметят подлог и с позором сбросят меня с постамента. А я стою, задрав нос к небу, как посоветовал Охлопков, и одним глазом гляжу вниз: что, мол, разоблачили меня или не разоблачили? А весь юмор этого ночного кошмара заключается в том, что я во сне вошел в образ, ощутил широкую грудь и высокий рост, почувствовал, что дышу огромным носом, что в ушах звучат рифмы, что грудь преисполнена отвагой, а сердце — любовью! Рука в перчатке с широкими крагами крепко держала рукоять обнаженной шпаги, словно бы нацеленной на врага! Да, именно во сне я ощутил, что абсолютно вжился в образ и могу теперь действовать от сущности Сирано де Бержерака как от своей собственной!

Охлопков, присутствовавший при этой исповеди, вдруг тихо произнес:

— Четыре акта у нас готовы. Вы их отрепетировали безупречно. Они, что называется, у вас в кармане. Вот теперь и

подошло время по вашему методу сымпровизировать последний акт. Образ уже находится в глубине вашего актерского существа. Вам теперь не удастся из него выйти, как бы вы ни старались. Отныне Сирано стал вашей второй натурой, неотъемлемой частью артиста Симонова. Ваша поэтическая сущность слилась воедино с духовным миром де Бержерака. Вот теперь пришла пора самовыявляться, то есть высшей ступени актерского искусства! Мизансцены финала, то есть сцены смерти, мы с вами наметили, может быть, даже с излишней деловитостью. Я нарочно рационально репетировал с вами последний акт, чтобы не торопить вас. Сцена смерти — это откровение. Над ней много мудрить не следует. Но надо оговорить и однажды попробовать сыграть. Тут никакой режиссер ничего не подскажет! Я полностью доверяю вам и думаю, что вся гигантская работа над спектаклем была только подготовительным периодом к той репетиции сцены смерти, которую мы устроим не днем и не вечером, а ночью, после окончания спектакля. Надо, чтобы город спал и чтобы в зале было совсем немного народу. Надо, чтобы в театре царила молитвенная тишина! Вахтангов мечтал о мистериальном искусстве, об искусстве соборном. Я убежден, что на протяжении долгих четырех актов такое искусство существовать не может. Оно может длиться всего одну или две, ну пять, ну от силы десять минут, причем перед финалом спектакля. Во имя этих мгновений полного духовного единения артиста и зрителя и существует на земле великое таинство театра!

— Ловлю вас на слове, Николай Павлович,— быстро и весело сказал мой отец.— Вот я и попробую взять реванш за неудачу с первым актом.

— Это не неудача,— возразил Охлопков,— это призыв к действию. Только наши дураки не понимают, что ничто так не способствует успеху, как предварительный провал!

За свою долгую жизнь я видел бесчисленное количество спектаклей. Я думаю, что если собрать все программки просмотренных мною представлений, то получится объемистый том. И в самом деле, меня начали водить в театр мои родители начиная с восьмилетнего возраста, то есть с 1933 года. Первый спектакль, который я видел, был «Синяя птица», вто-

рой — «Принцесса Турандот». Но если спросить меня, что же запечатлелось в моей памяти во всех подробностях, что произвело на меня наибольшее впечатление, то я отвечаю: ночная репетиция сцены смерти из спектакля «Сирано де Бержерак». Потом, когда уже шел спектакль на публике, я, честно говоря, не испытывал того восторга, который охватил меня, когда я присутствовал при самом рождении сцены. Отец мой говорил, что это естественно.

— Поэт, сочиняющий стихи,— пояснял он,— испытывает вдохновение, которого, увы, никто из нас не видит и не ощущает. Затем, когда поэт уже читает свое стихотворение, он озаряется как бы отраженным светом своих прозрений, что само по себе, конечно, является прекрасным! Так и я как артист,— продолжал мой отец,— никогда не смогу повторить ту редкую для меня ночную репетицию. Однако на спектаклях я всегда плачу настоящими слезами и стараюсь плыть по реке, проложившей свое русло именно той самой ночью, когда я вдруг, сам того не подозревая, сыграл сцену смерти! И самое интересное то, что во время спектакля я как артист ощущаю в зрительном зале ту же самую благословенную тишину, которая царила в театре во время ночной репетиции. Но ведь тогда в зрительном зале почти никого не было, а тут на тебя смотрят две тысячи глаз! Поверь мне, мой мальчик,— закончил он,— подготовительная работа должна длиться долгими, порою изнурительными часами, а радость творчества — это итог большого труда. В эти секунды и минуты подлинного актерского вдохновения артист, как гусеница, преобразается в бабочку и начинает парить высоко-высоко, словно во сне оторвавшись от грешной земли! Борис Щукин иногда упрекал меня, что я мало работаю, но все дело в том, что я не могу работать, как ученый в кабинете, заперев дверь и приказав родственникам не шуметь. Этот метод мне чужд. Но скажу тебе по секрету: я работаю непрерывно — в трамвае, за пасьянсом, на стадионе во время футбольного матча. Причем это привычное для меня состояние. Оно естественно, как дыхание, и я не всегда осознаю, что именно в эту минуту занимаюсь творчеством.

Отца моего уже давно нет на свете. Тридцать лет после смерти Вахтангова был он художественным руководителем

театра и вел вахтанговцев по пути, завещанному Учителем! Что бы он ни ставил и что бы ни играл, он всегда оставался поэтом! Он и Евгения Багратионовича считал поэтом советского театра и чаще сравнивал его с Пушкиным, Блоком и Маяковским, чем с современными режиссерами. Поэтическое мышление Рубен Симонов не терял никогда, вне зависимости от того, работал он над историко-революционной пьесой, над современной драмой или над старинным водевилем. Образность мышления ставил он во главу угла театрального искусства и не любил артистов-прозаиков. Щукина он считал самым одухотворенным и вдохновенным артистом советского театра. Дома он часто повторял его интонации, наподобие того, как читают любимые стихи.

Так что же я скажу о той незабываемой вечной репетиции? Описывать ее — бессмысленно. Это все равно, что описывать симфонию или рассказывать о произведении живописи. Я, честно говоря, всегда смеюсь, когда даже самый уважаемый музыковед по телевидению пытается предварить исполнение какого-нибудь фортепианного концерта подробным разъяснением гениальной музыки. Право же, после такой лекции музыка теряет все свое очарование, и ты, вместо того чтобы слушать фортепианный концерт, все ждешь: вступили ли виолончели со своей трагической темой, предвещающей бурю, и ответили ли им флейта и гобой извечно чистой темой всепоглощающей любви? Ерунда все это! Нельзя навязывать посторонние мысли перед прослушиванием музыки, как нельзя забивать головы посетителей Третьяковской галереи всевозможными трактовками. Слушателю и зрителю надо дать возможность дышать и мыслить самостоятельно. Комментарий в таких случаях должен быть краток и лаконичен, и сам комментатор, лектор или экскурсовод должен стать скорее аккомпаниатором, а не трубой, заглушающей всякие живые и непосредственные впечатления!

Мне только хочется вспомнить, что в тот зимний вечер по окончании спектакля «Перед заходом солнца», где Алексей Дикий играл Маттиаса Клаузена, мы с Гришей Абрикосовым тайно проникли в бельэтаж и удобно устроились в первом

ряду. Чтобы на нас, не дай бог, не обратили внимания, мы сели на пол и, пригнув головы, стали ждать начала репетиции.

Пока разбирали декорации вечернего спектакля и ставили репетиционную выгородку последнего акта пьесы Ростана, мы с Гришей сидели, не смея пошевелиться, и боялись вздохнуть. Как всегда бывает в таких случаях, Гришу начал душить приступ кашля, и он на четвереньках стал выползать из бельэтажа, надувшись и покраснев, как рак. Меня, естественно, охватил приступ смеха, и я тоже на четвереньках пополз вслед за ним. Мы выползли в фойе, где уже был потушен свет. Билетеры разошлись по домам, и в здании театра царил торжественная тишина.

Я люблю ночной театр! Есть что-то колдовское и неповторимое в таинственном молчании кулис, в полутемном зрительном зале, где еще совсем недавно в антракте весело разговаривала публика, чтобы потом, при открытии занавеса, вдруг смолкнуть и слиться с артистами и зажить его страстями и переживаниями. Когда ночью на сцене горит тусклая дежурная лампочка и ее едва заметный свет выхватывает из темноты отдельные детали декораций, я всегда чувствую особое, ни с чем не сравнимое волнение, и сердце начинает стучать учащенно, и дыхание прерывается, словно на качелях! В ночных репетициях есть своего рода чудотворство. Заботы дня отходят на второй план, и на душу нисходит то особое умиротворение, которое всегда предшествует вдохновению — самому великому и загадочному их всех человеческих чувств! Человек, не испытавший вдохновения, — человек обездоленный! Но самое удивительное, что это чувство передается по наследству, и сегодня, слушая «Реквием» Моцарта, или глядя на «Сикстинскую мадонну» Рафаэля, или читая «Пир во время чумы» Пушкина, мы зажигаемся бессмертным огнем, горевшим в груди их творцов, и становимся соучастниками творчества композитора, художника, поэта. Если бы зритель и читатель не таили в душе своей все качества, присущие гениальным творцам, искусство не могло бы существовать. В чем же величие и могущество артиста? В том, что именно он является посланцем и полпредом — как умерших, так и живущих поэтов. Через него зритель познает красоту и покидает театр преображенным! Какой бы уродливый сюжет ни

выбрал для своего сочинения гениальный Федор Достоевский, конечная цель писателя — возродить мир красотой! Как бы ни были страшны пушкинские «Маленькие трагедии», они призывают к свету, направлены на утверждение добра и очищают нас от скверны через катарсис!

Но вот заиграл оркестр, и мы с Гришей сразу стали серьезными и на цыпочках вернулись в бельэтаж. Боясь нарушить тишину, мы остановились в дверях и так и простояли всю репетицию. Рубен Николаевич впервые попробовал сыграть и сымпровизировать финал, хотя предварительно долго и тщательно оговаривал с Мансуровой все мизансцены, сотворенные рукой Охлопкова. На этот раз он не приглашал в зрительный зал артистов московского и омского театров. Он держал эту репетицию в секрете, и никто не знал, что именно на ночном прогоне он «сразу» попробует сыграть! В последнем акте занято немного актеров, и даже партнеры — М. Державин, Н. Пажитнов, В. Тумская и Н. Архипова — не были предупреждены о готовящемся эксперименте. Будучи человеком азартным, Симонов старался взять реванш! Он это делал не для формального торжества перед своими товарищами по театру, ему самому было жизненно необходимо проверить свой, только ему свойственный метод, в прежние годы никогда не подводивший его! Тень Вахтангова словно осеняла Рубена Николаевича, и незримое присутствие Мейерхольда тоже было ощутимо и давало о себе знать!

Однако эта импровизация была подготовлена всем ходом работы. Симонов уже досконально знал и характер, и духовную сущность, и внешнюю манеру поведения своего героя. Какое это счастье — начать мыслить от образа! Какое это блаженство — стать другим, оставаясь самим собой! Что эта за ни с чем не сравнимая радость — воссоздавать на сцене живого человека из плоти и крови и вдруг зажечь его чувствами и увлечь этими чувствами тысячу незнакомых тебе людей!

Последнее действие «Сирано де Бержерака» происходит в парке монастыря Святого Креста в Париже. Оно разворачивается в 1655 году, пятнадцать лет спустя после основных событий пьесы. Пятнадцать лет нет на свете Кристиана де Невиллета — возлюбленного Роксаны. Сирано так и не открыл

ей своей сокровенной тайны. Ей не известно, что любовные признания и стихи Кристиана сочинены Сирано де Бержераком. Что душа, которую она любила в Кристиане, живет сегодня в Сирано. Что Сирано не хочет разочаровывать Роксану и признать свое авторство, то есть свое право на любовь и счастье. Он, как поэт, не может скомпрометировать друга в глазах возлюбленной. Не имеет права сказать, что Кристиан был заурядным и недалеким человеком, а все, что очаровало Роксану, дело его рук и таланта!

Кристиан был награжден от природы редкой красотой, но был глуп. Сирано был уродлив, но обладал поэтическим даром и великой душой. Они вдвоем составили как бы одну личность и покорили сердце причудницы Роксаны! Кристиан де Невиллет счел возможным передавать Роксане не им сочиненные стихи и письма. Он присвоил себе чужой дар, он жестоко обманывал прекрасную женщину, знал, что сам он из себя ничего не представляет. И вот по прошествии пятнадцати лет, когда Роксана, уединившись в монастыре, свято чтит память своего возлюбленного, к ней по установленному ритуалу приходит Сирано де Бержерак. В течение пятнадцати лет он каждую субботу являлся к Роксане в точно назначенный час и в шутилой форме сообщал ей новости и беседовал с ней о веселых и серьезных проблемах жизни. Сегодня он впервые опоздал.

Симонов появлялся на высокой лестнице, ведущей из левой кулисы. Я, по приказу отца, не читал пьесы и узнавал сюжет по ходу создания спектакля. Иногда мне хотелось как можно скорее заглянуть в книгу или прочесть роль Сирано, обычно лежавшую на пианино. Но данное мною слово брало верх, и я сдерживал любопытство и, конечно же, не мог дожидаться прогонов и первого акта («Театр в Бургундском отеле»), и второго («Кондитерская Рагно»), и третьего («Сцена под балконом»), и четвертого («Осада Арраса»), и, наконец, последнего («Смерть Сирано»),

Когда постаревший и усталый Сирано де Бержерак появился на сцене, я не сразу понял, что он смертельно ранен. Тогда я еще не знал, что противники поэта, зная, где он проводит каждую субботу, сбросили на его голову тяжелое бревно. И смертельно раненный поэт, преодолевая боль и терпя

сознание, все-таки пришел к Роксане — женщине, любовь к которой он свято пронес через всю свою жизнь.

Самое интересное, что я не узнал своего отца. Он впервые попробовал загримироваться, и большой длинный нос отнюдь не уродовал его, наоборот, придавал лицу актера какую-то особую силу и привлекательность. Голос звучал слегка приглушенно, дыхание было затруднено, он даже чуть-чуть заикался, но глаза горели ярче, чем всегда. Мансурова сразу вступила в живое общение со своим старым партнером и непосредственно реагировала на все, что происходило перед ее глазами. Наверное, именно эти живые и правдивые взаимоотношения и создали на сцене ту удивительную атмосферу высокой жизненной правды, которая действует сильнее всякого гипноза и заставляет забыть обо всем на свете!

Но вот Сирано на секунду теряет сознание и, придя в себя, объясняет взволнованной Роксане, что это «рана... та... Аррасская... Вот, не прошла бесследно и раскрывается подчас...»

И с этого мгновения на моих глазах на сценических подмостках стало совершаться чудо! Роксана-Мансурова достала из изящной шкатулки пожелтевшее от времени письмо Кристиана, не зная, что предсмертное послание ее возлюбленного сочинено Сирано де Бержераком.

— Прочтите,— негромко сказала Мансурова в образе Роксаны.

Я поразился, как преобразилась мансуровская Роксана за прошедшие пятнадцать лет. В манере держаться что-то существенно изменилось. Порывистость движения исчезла, уступив место внешней строгости. Звонкость голоса и стремительная причудливость интонаций сменилась неторопливой манерой говорить. Даже тембр стал иным — на место колоратурного сопрано явилось контральто, чем-то напоминавшее голос великой Обуховой. Сирано принял письмо из рук Роксаны, словно это был божественный фиал, наполненный бесценной влагой, которую нельзя было расплескать. Он осторожно положил письмо на ладонь правой руки и начал читать, будто никогда прежде не видел этих строчек. Хриплый голос Сирано задрожал от волнения, и мучительная боль в голове, казалось бы, на время прошла.

Настал последний час. Зашла моя звезда...
Смерть ждет меня... простите.
О, боже! Умереть, так далеко от вас!..
Но что я? Вы со мной в ужасный этот час.
Ваш образ дорогой здесь, надо мной, витает,
Я слышу голос ваш...

Роксана, услыша голос Сирано, вздрогнула, как арфа от прикосновения ветра, и, замерев, еле слышно, чтобы не нарушать чтения, произнесла:

— Мой бог, как он читает!..

На сцене к этому времени было уже почти совсем темно. Сирано поднял над головой правую руку и, бережно держа на ладони некогда сочиненное им письмо, поднимал его, словно зажженный факел. Он стал читать письмо наизусть, и становилось ясно, что он и прежде повторял его неоднократно, как свои собственные стихи. Впрочем, «Предсмертное письмо Кристиана» и было написано стихами!

Голос Сирано звучал все громче и громче. Приглушенно-хрипловатые интонации сменились звонко-вдохновенной речью. Усталый поэт словно сбросил со своих плеч непосильную ношу и весь устремился ввысь. На широко раскрытых глазах его блеснули светлые слезы радости. Это было предсмертное признание в любви, последняя исповедь высокоодаренного человека.

Симонов играл человека непризнанного, осмеянного, затравленного, но непокоренного. Еще вчера он продолжал свое сражение с сильными мира сего, бился за правду и справедливость. Не склонял головы перед коронованными особами, говорил правду в лицо высокопоставленным вельможам, не заискивал перед всемогущими маршалами, писал обличительные эпиграммы, сочинял острые комедии и творил лирические стихи, преисполненные гармонии и нежности. Храбрость солдата органически соседствовала в его сердце с застенчивостью поэта, и некрасивая внешность была изнутри озарена духовной красотой и могуществом. И не случайно молодой Горький в 1900 году воскликнул в своем письме к Чехову: «Вот как надо жить — как Сирано!»

Сегодня он умирал.

Я перестал видеть на сцене своего отца. Я увидел полное и безупречное перевоплощение артиста в образ. Это были минуты истинного прозрения, испытать которые нам, наверное, не дано, но которые по воле артиста нам иногда суждено наблюдать. Только музыка и подлинная поэзия могут поднимать нас на эти вершины, где царит бессмертие духа человеческого! Где Моцарт объединяется с Пушкиным, Лев Толстой — с Репиным, Шекспир — с Чайковским, Ростан — с Сирано де Бержераком и артист-поэт со своей любимой ролью!

Я почувствовал, что Сирано на пороге смерти решил не уносить с собой в могилу свою священную тайну, ибо за нею скрыт, хотя и благородный, но обман. Возможно, если бы Кристиан был жив, он тоже через пятнадцать лет не выдержал бы и во всем признался Роксане.

Сирано де Бержерак всю жизнь терпел унижения и бедствовал. Он нуждался в деньгах и вечно был в долгах. Его катастрофически не понимали современники. Жан Батист Мольер украл у него целую сцену для своей комедии «Проделки Скапена» и даже не считал должным извиниться. И вот, чтобы окончательно не разочароваться в жизни и покинуть этот мир не озлобленным, для Сирано была необходима прощальная вспышка любви Роксаны. Он имел духовное право на взаимность, право, выстраданное долгими годами молчания и духовным подвигом. Он обязан был сказать Роксане, что она любила его, пусть не внешность, пусть не облик, но сердце и душу, что в конце концов и составляет глубинную суть человека. И это свершилось. И заплаканно-влюбленный прощальный взгляд Роксаны возместил своим сиянием весь мрак и всю несправедливость жизни, прожитой поэтом! И он умирал просветленный и счастливый, он покидал землю, победив физические страдания. Он встретил смерть со шпагой в руке и уже в полусознательном состоянии бился с людскими пороками: с ложью, с подлостью, с клеветой, с предрассудками, с глупостью, с трусостью, со злом и жестокостью!

Сирано де Бержерак переселился в память Прекрасной Дамы, чтобы жить там нетленной жизнью. Он на широко распахнутых крылах улетел в будущее, к новому поколению, которое станет восторженно рукоплескать не только его произ-

ведениям, но и его великой любви, его героической биографии и трагической судьбе.

И в последние секунды своей жизни Сирано поднимался во весь рост, как смелый полководец, идущий перед своим полком на несметные вражеские полчища. Он понимал, что бой неравный, но не мог отступить или сдаться в плен. Таким был Сирано де Бержерак, и таким играл его романтический артист Рубен Симонов!

— А, смерть курносая!.. Как видно, не по нраву
Тебе мой длинный нос? Тебя я проучу!..
Почтенье к моему мечу!..

Гордо произносил Сирано, бросая вызов собственной гибели и бесстрашно идя навстречу предсмертной пытке. Однако в последние секунды на его душу словно бы нисходила благодать. Где-то далеко за стенами монастыря раздавалось тихое двухголосое пение монахинь, и несколько одиноких желтых листьев печально кружились и падали у подножия большого креста, возвышавшегося посередине сцены.

— Что это? Звуки сладкие органа?..
И аромат цветов вокруг!..
О, как мне хорошо! Как счастлив я, Роксана!..

Но вот шпага выскользнула из рук Сирано. Инстинктивным движением, чтобы не упасть, поэт обнимал крест. Но ноги подкашивались, и он спиной к зрителю медленно сползал на землю, крепко обхватив крест обеими руками. Перед тем как упасть, он, стоя на коленях, прислонился лбом к самому подножию креста. Стройное женское пение еле слышно продолжалось за кулисами. Симонов выдерживал краткую паузу и затем, оперевшись на левую руку, плавно, с виртуозным пластическим совершенством прямо под крестом ложился на спину, повернувшись в профиль к зрительному залу. Роксана, молитвенно сложив кисти рук у самой груди, опускалась на колени перед умирающим Сирано. Их глаза встречались, и это заключительное молчание было красноречивее всех диалогов, произнесенных по ходу драмы!

Два чистых и прозрачных женских голоса продолжали петь за кулисами старинный двухголосый хорал. Одинокий осенний лист кружился над умирающим Сирано де Бержераком. И тут Симонова буквально осенило то, что мы на профессиональном языке называем «сценическим приспособлением». Долго глядя в глаза Роксаны и читая в них глубокое признание в любви, Сирано умиротворенно, с виноватой полуулыбкой медленно закрывал глаза. Но грудь продолжала ровно вздыматься. И по лицу Роксаны было видно, что он еще жив и что последняя надежда на счастливый исход еще не оставила ее. В какую-то секунду мне даже показалось, что Сирано просто тихо задремал и что это еще не конец.

Да, да! Так оно и было. Потому что правая рука Сирано вдруг зашевелилась и слабая побледневшая кисть стала искать черный плащ, в котором он пришел. Тонкие, уже негибающиеся пальцы ощутили прикосновение плаща, лежавшего поперек его груди. Поэт сделал последнее предсмертное усилие и медленно потянул черный плащ к своему подбородку. Роксана смотрела на это движение плаща непонимающим взглядом, и Сирано, словно почувствовав это, двумя руками распахнул плащ высоко над своей головой, и большой нос, казалось, стал еще больше, потому что мы видели профиль лежащего поэта. Потом вытянутые вверх руки его вдруг бесильно упали, как плети, а легкий, из тонкой ткани сшитый плащ, как черная птица, стал тихо опускаться на лицо умершего Сирано, чтобы скрыть от глаз Роксаны его длинный нос и уродство. Душа Сирано де Бержерака переселилась в Роксану. Она покинула тело, и он, уже как бы с того света, завещал своей Прекрасной Даме не смотреть на него. Это было бы ему неприятно. «Читайте стихи мои,— как бы говорил Сирано-Симонов этой мизансценой,— слушайте голос мой! Не забывайте Любви моей. Помните о моих битвах с сильными мира сего. Живите радостно и утверждайте на свете праздник света, свободы и добра! А что касается моего некрасивого лица, оно скоро будет предано тлению, а личность моя воспарит и явится к потомкам в своей нетленной красоте и величии!»

Конечно, сегодня я описываю сцену смерти Сирано в исполнении уникального дуэта Рубена Симонова и Цецилии Мансуровой, вспоминая главным образом десятки раз виденный мною спектакль, а не только репетицию.

Но самое удивительное, что после этой незабываемой ночной репетиции, когда было уже далеко за полночь, к нам пришел Охлопков и, распахнув обыкновенную ученическую тетрадь с плохой, корявой и темной бумагой «в линейчку», усадил напротив себя Рубена Николаевича и Цецилию Львовну и стал скрупулезно восстанавливать только что сыгранную сцену.

— Как бы чего не забыть! — простуженным голосом прохрипел Николай Павлович.— Вот черти окаянные! Это же надо так рвануть. Не ожидал. Право слово, не ожидал. А вы сами-то помните, что вы вытворяли?

— А мы, — быстро сказала Мансурова,— в другой раз еще лучше сыграем и совсем иначе!

— Упаси вас боже! — уже шепотом прошипел Охлопков.

— А знаете, Николай Павлович,— устало произнес Симонов совершенно опустошенным голосом,— у меня точно такая же ночь уже однажды была в жизни. Это случилось, когда я и покойный Александр Дмитриевич Козловский, артист, сочинивший знаменитый вальс из «Турандот», симпровизировали перед режиссером Алексеем Дмитриевичем Поповым большую сцену из булгаковской «Зойкиной квартиры». Я репетировал Аметистова, Козловский — Обояльнинова. Боже, чего только мы не вытворяли! Помню, Шура Козловский сел за расстроенное фортепиано и стал играть «Боже, царя храни». Ведь дело происходило во время нэпа, и мы изображали самых что ни на есть подонков общества, да еще в публичном доме у Зойки. Я вдруг по какому-то наитию вскочил на пианино и сел на него верхом, как на лошадь. «Скачи!» — шепнул мне Козловский, и я поскакал галопом, приветствуя царя. Это мы предавались воспоминаниям о навек утраченной жизни. А что вы думаете! Сам Иосиф Виссарионович Сталин приезжал на спектакль и именно в этом месте громко смеялся и аплодировал. В тот вечер я совсем обнаглел и, взяв под козырек, посмотрел на Сталина и закричал: «Ура!»

— Ну вот, видите. Я рад, что вам второй раз в жизни удалось сымпровизировать целую сцену, но на этот раз не в жанре комедии, а в жанре поэтического откровения! — с некоторой долей зависти к Попову произнес Охлопков.— Правда, мне хотелось бы быть первооткрывателем этого вашего дара. Но что поделаешь. Все к лучшему! — добавил Николай Павлович.

Я сначала делал вид, что сплю, а потом заснул по-настоящему. Утром отец сказал мне, что они с Охлопковым и Мансуровой с большим трудом восстановили партитуру сымпровизированной ночью сцены. Такой она и вошла в будущий спектакль, если не считать некоторых второстепенных деталей. Я, конечно, признался своим родителям, что по секрету от них вчера ночью проник в бельэтаж и смотрел легендарный прогон последнего действия. К моему удивлению, Рубен Николаевич не стал отчитывать меня. А моя мать тоже, вместо того чтобы упрекнуть сына за обман родителей, сказала, что я поступил правильно и что она очень сожалела во время ночного прогона, что меня нет в зрительном зале.

— Я рада, что ты видел отцовскую импровизацию и что Рубен реабилитировал себя в твоих глазах. Теперь ты понял, Женя, как тщательно надо готовить себя к приступам вдохновения!

— Всю жизнь надо себя готовить,— добавил отец.— К каждой репетиции нужно себя готовить, к каждому спектаклю, а во время репетиции и по ходу спектакля нужно свободно и весело отдаваться вольной стихии импровизации. Константин Сергеевич прав: творит подсознание, а сознание только подготавливает вдохновение, но если ты выключишь размышление и не настроишь душу свою на нужный тебе лад, то никакой импровизации не получится и вдохновение не откликнется, как бы ты его ни призывал! А, кстати, ты помнишь, что я делал, когда произнес замечательную реплику: «Нет-нет, любовь моя! Я не любил тебя»?

— Помню,— ответил я.— Ты приложил палец к губам, словно сам себе запрещал говорить. Глаза твои увлажнились слезами, и ты слегка покачивал головой, чтобы не расплакаться, ибо это не к лицу такому человеку, как Сирано. А реплику ты произнес полупшепотом. Вся интонация от начала до донца дышала нежной и мужественной любовью к Рокса-

не. И слова «Я не любил тебя» противоречили чувству и не могли скрыть истину.

— Все правильно,— удовлетворенно сказал отец.— Ты не поверишь, но мне представляются самыми интересными те репетиции, на восстановление которых потом уходят целые недели кропотливого труда. Кто знает, может, ты со временем станешь режиссером и тебе придется репетировать со мной как с артистом, а потом дома восстанавливать по памяти все мои «приспособления». Только не возводи это в метод! Импровизатором надо родиться. Подражать им нельзя. Самым великим и гениальным импровизатором является мой любимый артист Чарли Чаплин. И если хочешь знать, репетируя вчера с Мансуровой и дойдя до этого куска, когда Сирано говорит: «Нет, нет! Любовь моя, я не любил тебя!», я вдруг вспомнил финал чаплинского фильма «Огни большого города», когда к слепой девушке возвращается зрение и она начинает догадываться, что любила не молодого миллионера, а нищего бродягу. Я никогда не видел более высокого мастерства артиста! Ты помнишь, как гениально играет этот кусок Чаплин? Помнишь, как прозревшая героиня фильма спрашивала Чаплина;

— Это вы?

— Это я...— отвечал Чарли Чаплин.

— Не правда ли,— продолжал отец,— тут драматургическая ситуация перекликается с сюжетом «Сирано». Древние греки называли такого рода ситуации специальным термином «взнавание». И я заплакал на сцене, вспомнив Чаплина, а совсем не из жалости к себе. Я вдруг явственно услышал его немую интонацию. Вот ведь какие чудеса случаются на подмостках. И не странно ли, Сирано, Дон Кихот и Чарли Чаплин являются моими любимыми героями!

— Конечная цель искусства артиста — создание образа, несущего зрителям добрую, светлую мысль и правду! — продолжал отец.— Чарли Чаплин, как гениальный драматург, режиссер и артист, создал бессмертный образ маленького, доброго и неприспособленного к ураганам жизни человека. Этот образ по своей силе равен Дон Кихоту, Гамлету, Обломову. На моей памяти истинные образы удалось создать немногим артистам. Но они благословенны, ибо достигли вершин!

— Назови их.

— Изволь,— ответил отец, и, на секунду задумавшись, произнес быстро и убежденно: — Шалапин в «Годунове», Москвин в «Царе Федоре», Щукин в «Булычове», Михозлс в «Короле Лире», Остужев в «Уриэль Акосте», ну и, конечно, Михаил Чехов в «Ревизоре».

После вчерашней ночной репетиции я как-то иначе стал смотреть на своего отца. Он стал мне казаться выше ростом и представлялся внутренне более значительным, чем был до сих пор. Меня даже огорчало, что он продолжал раскладывать пасьянс «Могила Наполеона», что он разрешал себе рассказывать в лицах нелепые истории из жизни старых вахтанговцев, что он любил за обедом выпить стопку водки, а иногда пропеть куплет из шансонетки начала XX века. Образ Сирано настолько пронзил все мое существо, что живой артист, с которым я прожил всю жизнь под одной крышей, вроде бы не соответствовал моему божеству и кумиру, и я, затаившись, молчал, пока глупая блажь не прошла у меня сама собой!

Когда я подавал отцу пальто, снаряжая его на утреннюю репетицию, мне вдруг впервые в жизни захотелось признаться ему в любви.

— А знаешь что,— сказал я ему,— к тому списку артистов, которых ты давеча назвал, я бы добавил еще одного.

— Меня, что ли? — шутливо спросил отец.

— Да.

— В тебе говорит мой сын,— так же весело и озорно ответил он,— но ты же, кроме Щукина, никого из них не видел. Так вот что я тебе скажу: до Михаила Чехова мне так же далеко, как до Полярной звезды. Но нужно стремиться к недостижимому и, как говорил Вахтангов, подняться над землей хоть на полвершка!

— А я понял, кто ты,— продолжал я.

— Кто?

— Ты поэт. Поэт сцены.

— Ну, это я согласен,— вдруг погрузнев, сказал старший Симонов.— Не знаю, какой, хороший ли, дурной ли, но поэт. И помни, Женя, на всю жизнь, что театр в своем высшем выражении не только соприкасается, но сливается с высокой поэзией и серьезной симфонической музыкой. Мало того, ска-

жу тебе больше: театр, когда ТЕАТР, а не разменная монета, ни в чем не уступает стихам и музыке. Помни это. Исповедуй это. И самые высокие идеи найдут на сцене свое совершенное и одухотворенное выражение. И чем больше ты будешь служить поэзии, тем больше будет у тебя врагов. Но не огорчайся. На свете много «слепых». Хотя они философствуют, пишут о театре, играют на сцене и ставят спектакли. Бог с ними. Я верю, что когда-нибудь и они прозреют. Публика подскажет. Будущее за поэтическим театром. Его ждут...

О ДНЕ НЫНЕШНЕМ

Я начал писать эти воспоминания в благословенную пору своей жизни. Я работал главным режиссером Театра имени Евг. Вахтангова и самым драгоценным для меня являлось то, что театр после ухода из жизни Рубена Николаевича не рухнул, а нашел в себе силы высоко держать знамя своих учителей и предшественников. Но вот сегодня на дворе стоит май 1989 года. Жизнь изменилась круто, и я теперь художественный руководитель нового театра — Государственного театра Дружбы народов и главный режиссер молодежной студии, коллектив которой составили три последних выпуска Щукинской театральной школы.

О послевоенном Вахтанговском театре я, если Богу будет угодно, собираюсь написать книгу, причем буду писать ее не с позиции обиды и попранного самолюбия, а с позиций доброжелательства и дружества. Ведь нелепо же, в самом деле, рисовать черной краской долгую и исполненную радости собственную жизнь.

Последняя глава моих воспоминаний об омском периоде театра мною уже написана. Мира Вениаминовна Шухман уже перепечатала все предыдущие главы, и кажется, что наступила пора закончить книгу. Но перед тем, как поставить последнюю точку, меня вдруг потянуло из дней давно минувших в дни сегодняшние, и мне представляется необходимым сделать небольшое лирическое отступление...

Когда на человека со всех сторон, подобно змеям, ползут беды, он ни в коем случае не должен запираить двери на засов и прятаться в темной комнате, предварительно забаррикодивав все входы. Но в то же время не следует бежать очертя голову бедам навстречу и встречать свое собственное несчастье с распростертыми объятиями. И тот и другой способ не спасут нас от нашествия катастроф. «Так что же делать в таком случае? — удивленно спросит читатель.— Безропотно отдавать себя на съедение хищникам?» О нет!

От гибели, от сумасшествия, от самоубийства не спасут ни запой, ни упоительной роман с молодой особой, ни путешествия по экзотическим странам. Уж если беды решили преследовать человека, они отыщут его и в темной пещере, и на дне морском! Пережив подобное нашествие, когда и враги, и друзья, как обезумевшая свора, бросились на меня и жаждали крови, я понял, что единственным убежищем, где можно спастись, является собственная душа моя. Там всегда царят тишина и покой, туда не смеет ступить нога недруга, и только ты один там царствуешь по своему усмотрению, не считаясь с общепринятыми правилами, ни с мнением коварного большинства, ни со строгой государственностью. Там, в целомудренном уединении, ты властен делать все, что тебе заблагорассудится. Там можно забыться, как во сне, и не вспоминать о несправедливых нападках и об изменах женщин и друзей. Там четко виден лик истины. Там спокойная совесть утихомиривает разбушевавшиеся нервы, там стихает боль и разрешаются сомнения. Но, сосредоточившись на душе своей, упаси боже обвинять всех и искать собственную правоту в неправоте своих бывших друзей и учеников. Углубившись в самого себя, нужно сразу бросаться в омут работы! Надо обречь себя на труд самозабвенный и всепоглощающий. Когда на меня вдруг напали все газеты и наши критики, главным образом критикессы, наперебой упражнялись в остроумии, как бы пообиднее высмеять меня и Вахтанговский театр, я стал писать стихотворную драму «Смерть Павла I». События отечественной истории, трагические сюжеты и непримиримые столкновения персонажей кровавой драмы казались мне настолько серьезнее и значительнее наших театральных свар, что я просто забыл о своих несчастьях и мне на душу снизошел покой, которого я прежде никогда не испытывал.

В 1950 году, когда мне минуло 25 лет, я, не знаю почему, стал коллекционировать не марки и не спичечные коробки, не монеты и не ордена, сохранившиеся от времен давно минувших, я бессознательно, по какому-то наитию, увлекся эпохой Павла I и странно-загадочной личностью самого императора. Мало того, я купил изящный шкаф времен Павла I из карельской березы. Любовь к павловской мебели внушила мне моя мать. Приходя в музеи изобразительного искусства, я первым делом отыскивал портреты Павла Петровича и, пом-

ню, в Ленинграде чуть ли не целый час простоял у скульптурного портрета императора, выполненного Шубиным. Он собрал о царствовании Павла целую библиотеку и прочел о нем множество книг. Это были и воспоминания современников, и книги, переведенные на русский язык, и нынешние труды наших ученых. Короче, Павел более трех десятилетий занимал мое воображение. Время от времени я пытался сочинять о нем отдельные сцены прозой и стихами, и вот в драматические для меня дни, когда я почувствовал, что мне придется покинуть стены театра Вахтангова, где я родился, вырос, где учился и где, наконец, поставил ни много ни мало, а 43 спектакля, вот в эти поистине сложные для меня дни русский император Павел I неожиданно вдруг пришел мне на помощь, и именно он, а не закадычные мои друзья и «поклонники», спас меня от безумств и принес мне радость творчества.

Вахтанговцы буквально восстали против того направления, которое мне казалось спасительным. Я осуществил подряд постановки своих любимых сочинений, по существу не имеющих подлинной сценической истории. Это «Мистерия-буфф» Маяковского, «Роза и крест» Блока и «Три возраста Казановы» Марины Цветаевой. Все спектакли шли на сцене, все имели хорошую прессу. Я уверен, что и сам Вахтангов, и Рубен Симонов были поэтами-режиссерами и это отличало их от других режиссеров и создавало неповторимый аромат и красоту театра на Арбате. Об этой поэтической трилогии мечтал мой отец. А создатель театра Евгений Багратионович Вахтангов живо интересовался творчеством Цветаевой, одолевал Александра Блока телефонными звонками, мечтая воплотить на сцене «Розу и крест». Мне казалось, что я, поставив поэтическую трилогию, выполнил завет своих учителей. Ан нет! Реалисты и натуралисты решили, что я претендую на их право выявлять себя в иных жанрах, и организовали поход против подлинной красоты стихотворных драм трех гениальных русских поэтов.

Когда режиссер ставит стихотворную драму, он волею-неволей запоминает ее наизусть. В этом нет ничего удивительного. Частое повторение строчек репетирующими актерами, домашняя работа постановщика над текстом, бесчисленные прогоны отдельных сцен создают идеальные условия для запоминания текста. Не только режиссер, но и артисты

обычно помнят наизусть не только свои роли, но и монологи партнеров. Мне думается, что в детстве мы точно так же запоминаем родной язык и выучиваем слова безо всяких усилий со своей стороны. Мы ежедневно слышим, как говорят окружающие нас, и в какой-то момент сами начинаем болтать без умолку. Вот таким естественным и от меня не зависящим способом я запомнил наизусть и «Бориса Годунова», и «Маленькие трагедии», и «Горе от ума», и «Антония и Клеопатру», и чуть ли не всю первую часть «Фауста» в пастернаковском переводе, и «Маскарад», и «Мистерию-буфф», и «Розу и крест», и «Казанову», и «Снегурочку». Все эти пьесы я в разное время ставил.

Возможно, что, насыщенный созвучьями, я писал легко и свободно, а что касается «изучения материалов», то я их так же без усилия изучил досконально просто благодаря чтению, выпискам из книг и неизменному, можно сказать, пожизненному интересу к теме.

Помнится, в доме отдыха «Руза» я ушел в работу с головой, а отдыхающие, знавшие, что меня грозно прорабатывают в центральной прессе, смотрели на меня с испугом, не понимая, почему я весел, зачем играю в теннис, для чего купаюсь в речке, катаюсь на лодке и совершаю двухчасовые прогулки. Никто не догадывался, что в голове моей, словно колокол, гудит воображение, и этот благотворный гул заглушает визгливые и истерические голоса дам — критикесс, решивших, что именно они одни знают, как спасти Вахтанговский театр. Спасти они его не спасли, а опозорить — опозорили и довели до того, что вот уже второй сезон коллектив находится в состоянии клинической смерти.

Меня не может не тревожить судьба родного мне театра. Начиная с 1935 года я видел все спектакли вахтанговцев, причем не по одному, а по нескольку раз. Я помню Щукина и в «Турандот», и в «Бульчове», и в «Далеком», и в «Большом дне», и в «Человеке с ружьем». Я застал студентами и Ульянова, и Яковлева. Я радовался их восхождению и гордился, что десятки ролей созданы ими в моих спектаклях. Я помню, как они получали «пятерки» по мастерству актера. Как начинающий преподаватель, я был их педагогом и ставил с ними дипломные отрывки. На моих глазах они превращались в арти-

стов первой категории, в заслуженных, народных, лауреатов и Героев! Вся жизнь прожита вместе в мире и согласии. И вот...

Если бы меня спросили, как можно наиболее точно сформулировать мое самочувствие в эти теплые майские дни восьмьдесят девятого года, я бы определил свое состояние одним-единственным словом — ностальгия.

Я живу и работаю, словно в эмиграции. Я связан с интересными людьми, работающими в непростом и очень нужном сегодня Театре Дружбы народов. Я заведу кафедрой режиссуры в Щукинской театральной школе, которой отдал более сорока лет своей жизни, и, наконец, присутствую при реальном осуществлении своей сокровенной мечты — создать театр-студию имени Рубена Симонова. Этот театр недавно вернулся из первых гастролей по Сибири и Крыму. Я отдал строительству этого нового театра уже шесть лет. Артисты театра-студии пришли ко мне сразу после десятилетки в возрасте 16—17 лет, и теперь они освоили мастерство актера, снимаются в кино, выступают на концертах и уверенно входят в жизнь, неся в своем сердце высокую идею — не дать погибнуть студийности, осуществлять сегодня наяву художественные принципы нашей школы, принципы Вахтангова, Щукина, Р. Симонова.

Все, казалось бы, хорошо. Да. Так-то оно так. Но я не столько скучаю по Вахтанговскому театру, сколько мучаюсь, что театр свернул с высокого пути гражданственности, поэзии, правды, юмора и аристократизма! За один сезон в театре пробовали свои силы 10 режиссеров — и все провалились. Вахтанговцев теперь не отличишь от Малого театра, от МХАТа, от Моссовета или Сатиры. Беда!

90-летие Рубена Симонова и торжества в честь его памяти лишний раз напомнили о потерянном величии.

Я был свидетелем трагических конфликтов, приведших к гибели замечательных театров. Самый непостижимый для меня — это конфликт между моим отцом и его другом со времен Шаляпинской студии Андреем Михайловичем Лобановым. Они не только создавали вместе Симоновскую студию, но и писали друг другу письма, преисполненные клятвами в верности до гроба. Подписывая друг другу фотографии, они также не жалели слов, признаваясь друг другу в нерушимых

чувствах дружества. Помню я и жестокий раскол Вахтанговского театра, после которого театр вынуждены были покинуть Борис Захава, Анна Орочко и другие старые вахтанговцы. На моих глазах рушился старый МХАТ из-за непримиримых позиций по отношению друг к другу членов коллегии театра (М. Кедров, В. Станицын, Б. Ливанов). Когда мне едва исполнилось 37 лет, возраст для режиссера юношеский, меня направили в великий Малый театр, где насмерть поссорились с М. Царевым И. Ильинский и Б. Бабочкин.

Теперь, когда бури утихли и уже никого из сражающихся нет в живых, я готов встать на колени перед труппой гениев, с которой мне посчастливилось встретиться волей судеб.

Подумать только, при мне Михаил Царев и Борис Бабочкин отмечали свои шестидесятилетия. Я пережил период влюбленности в стариков и теперь иногда, заглянув в список труппы Малого театра шестидесятых годов, я подолгу останавливаю свой взгляд на каждой фамилии и низко кланяюсь памяти ушедших. Жаров, Царев, Бабочкин, Ильинский, Шатрова, Белевцева, Владиславский, Светловидов, Беликов, Константинов, Доронин, Любезнов, Телегин, Подгорный, Хохряков, Афанасьев, Головин, Горбатов, Грузинский, Кенигсон, Ларионов, Рыжов, М. Садовский, Чернышев, Шарлахов, Зеркалова, Обухова... Художник Волков, музыкант Паппе...

Они научили меня любить актера и ставить Его Величество Артиста во главу угла театрального дела. Для них я ставил свои, пусть несовершенные, спектакли, во имя их не спал ночей, им отдавал все свое время, у них учился мудрости и, понимая уникальность душевного устройства АРТИСТА, в конце концов прощал им все интриги и обиды.

Наблюдая за столкновениями великих мастеров, я часто молился про себя: да минует меня чаша сия! Но, вероятно, уж так положено: испить эту чашу до дна всякому, кто вступил на сценические подмостки. Мое поколение — группа людей одной школы, пришедших в искусство в послевоенные годы — не выдержало испытания временем, наверное, самое тяжкое из всех предначертанных человеку испытаний. И мы все переругались, ища виновного. А искать-то, по существу, было незачем, ибо виноваты были все! Виноваты были МЫ! Это слово как-то незаметно исчезло из нашего обихода и было заменено более кратким, но и более опасным словом «Я»!

Подумать только, 40 лет трудились мы бок о бок не покладая рук. По окончании отпуска бежали друг к другу, чтобы поделиться летними воспоминаниями. По существу, каждый день после работы мы дружески собирались на Арбате в кафе «Мороженое», где фактически продолжали обсуждать только что закончившуюся репетицию. Именно там, в благословенном «Мороженом», рождались дерзкие решения сцен и замыслы новых постановок. Там выковывалось взаимопонимание. Мне всегда казалось, что бессмертные традиции лицеистов словно бы перекочевали к нам и зажгли наши сердца пламенем дружества, как неперменного признака подлинной культуры.

И вот все пошло прахом. Мы уничтожили собственную историю, не пожалели своего славного прошлого, разбрелись каждый по своим углам, перестали быть художниками и превратились в нелепых чиновников с машинами и дачами, в тех самых чиновников, над которыми в юности насмехались и с которыми отчаянно боролись.

Некоторые из нас, вместо того чтобы ежедневно по много часов заниматься со своими учениками, предпочли проводить нудные совещания со своими подчиненными. Восторг перед командными постами затмил радость простого и естественного человеческого общения. И, о ужас, мы, познакомившись друг с другом в восемнадцатилетнем возрасте, на старости лет перешли на «вы». По словам Пушкина, сердечное «Ты» мы заменили пустым «Вы»! Вот уж воистину доигрались.

Жизнь быстротечна. Наступала необходимая смена поколений, и вся наша группа, достигнув высокого положения и обвесив себя непосильными званиями и тяжелыми орденами, ничего не желала знать. У меня никто не вырывал руля. Я сам выпустил его из рук, приняв роковое решение: пусть каждый из моих старых соратников делает что ему заблагорассудится. Они, мол, заслужили право на выбор. Хочешь ставить? Ставь на здоровье. Хочешь играть молодых героинь? Играй. Хотите приглашать себе режиссеров? Приглашайте. Хотите отменять спектакли и уезжать на халтуру? — Ради бога. Пожалуйста. Хотите не ехать на гастроли и сниматься в кино? — На здоровье. Не хотите играть роль? — Не играйте. Вам не нравится собственный театр и вы орете

об этом по телевидению? — Прекрасно. Орите. Вы не ходите на худсовет и не посещаете собраний? — Не ходите и не посещайте. Ваше право. Только дайте мне спокойно ставить мои поэтические спектакли и не вмешивайтесь в распределение ролей. Вы называете пьесы Цветаевой спиритизмом? Называйте. Вам непонятен Блок? Не понимайте. Вам нравится нести отсебятину и кривляться в «Принцессе Турандот»? — Кривляйтесь. Публике нравится.

Но мне кажется, что уж если каждый делал все, что ему взбредет в голову, и называл эту анархию демократией, то и отвечать за бедственные итоги надо было всем «виновникам торжества». Однако ни директор, ни парторг, ни завлит, ни председатель профкома, ни артисты, ни режиссеры не только не сочли себя виноватыми за свое бездарное рукоделие, а решили, спасая себя, во всех грехах обвинить человека, от которого требовали полной свободы творчества.

Кризис назревал. И я сам, конечно же, был во многом повинен. Единственное, в чем я был прав,— это в единоличном отстаивании поэтически одухотворенного направления театра, считая его спасительным. Оно было раздавлено, как изящное и хрупкое творение, — танком. Убив поэзию, мы истребили душу театра и оказались на мели, ибо всеми другими направлениями другие театры владеют лучше нас, а в области образного мышления нам не было равных.

Театр Вахтангова — театр крайностей, театр трагедии и водевиля. Множество жанров, как бы размещенных посередине,— не наша стихия. Именно поэтому, наверное, до сих пор вахтанговцы играют две моих постановки: «Три возраста Казановы» Цветаевой и «Старинные русские водевили».

Теперь входит в моду опасное и непредсказуемое слово «кризис». Я убежден, что всякий кризис можно преодолеть только совместными усилиями и силами собственного организма. Тут чужеродное вмешательство может привести к катастрофе. Но не будем пессимистами! Кризисы неминуемы во всяком живом организме. Театральные организмы по своему устройству не менее сложны, чем организм человека. Если театру перевалило за шестьдесят, кризис так же естествен, как ухудшение зрения, замедленность походки или ослабление памяти. Тут необходимо пускать новую кровь, зажигать новыми идеями, не заменяя действующих рук, ног и головы.

В пятидесятые годы, когда уже не могло работать в полную силу поколение вахтанговцев первого призыва — непосредственных учеников Евгения Багратионовича, мой отец выпустил в мир совсем молодое, еще не оперившееся поколение новых вахтанговцев. В 50-е годы именно это поколение дало новое дыхание театру, и это же поколение удушило свой театр в середине 80-х годов!

Мы не нашли в себе мужества признать общую вину и вместо того, чтобы объединиться во имя будущего и понять, что незаметно из среднего поколения превратились в старшее и что вся лучшая и большая часть нашей жизни уже осталась на другом берегу реки, что все наши воспоминания, увы, в прошлом! — вместо этого благодетельного и умиротворенного чувства не зря прожитой жизни, вместо естественного желания передать наш многолетний опыт ученикам, мы все как с цепи сорвались и бросились друг на друга, сжигая свои храмы, уничтожая свою религию и являя перед молодежью обезумевшее стадо выживших из ума старцев. Мы стали всеобщим посмешищем, хотя, как мне кажется, в этой жажде самоизничтожения во многом оклеветали сами себя. Кто-то верно сказал мне, что Вахтанговский театр, всегда славившийся своей загадочной тайной, секрет которой в веселой дружественности, стал похож на унтер-офицерскую вдову, которая сама себя высекла!

Сегодня, создавая новую студию, где все дружны и молоды, где всем далеко до тридцатилетия, я иногда думаю: неужели и они перессорятся и их студийная спаянность перейдет в бескультурие? Не дай бог! Кто знает, может быть, мои воспоминания о вахтанговцах в годы ожесточенной войны удержат их от постыдных склок, доносов, сплетен, от духовного падения, от предательства, от скверных постулатов, от постыдного хамства по отношению к своим учителям.

Итак, я снова возвращаюсь к прошлому. Я верю, что все образуется и новые поколения воспримут от нас только лучшее и простят нам наши трагические ошибки и заблуждения.

ЭПИЛОГ

Мог ли я думать в городе Омске в 1941 году, что когда-нибудь мне придется сражаться с Николаем Павловичем Охлопковым как режиссеру. А это случилось в конце пятидесятых годов, когда мы параллельно ставили «Иркутскую историю» Алексея Арбузова. Помню, как Охлопков со своей супругой Еленой Ивановной Зотовой пришли на премьеру к вахтанговцам и как мой отец принимал их в кабинете.

Пока шло первое действие и на сцене играли молодые вахтанговцы, артисты нового, послевоенного поколения — Юлия Борисова, Михаил Ульянов, Юрий Яковлев, Максим Греков, Анатолий Кацынский, Евгений Федоров и другие, — я поднялся в наш верхний театральный буфет и заказал кофе, бутерброды, вафли, конфеты и пр. Поставив весь этот «ужин» на поднос, я осторожно прошел в отцовский кабинет у ложи дирекции и накрыл стол. Во время антракта в кабинет вошли Охлопков с женой, Мансурова и мы с отцом. Первое время все почему-то молчали, чинно рассевшись за столом и не начиная трапезу.

— А я знаю, почему мы молчим,— тревожно сказала Мансурова.

— Омск вспомнили,— задумчиво хриплым голосом произнес Охлопков.

— И ночную репетицию «Сирано»,— скромно вставила Блена Ивановна.

— Жаль, что Лели нет, — строго сказал Николай Павлович. И, посмотрев на меня, добавил: — Рано умерла твоя мама, так и не видела ни одного твоего хорошего спектакля...

В дверь постучали.

— Можно? — раздался вежливый и чуть напуганный голос Григория Абрикосова.

— Тебе можно,— шутливо сказал Рубен Николаевич.

В кабинет вошел теперь уже известный артист Григорий Андреевич Абрикосов, недавно с успехом сыгравший Фому Гордеева в постановке Рубена Симонова.

— Омичи собрались,— улыбнувшись, сказал Гриша.

— Садись. Выпей кофе,— предложил Рубен Николаевич молодому актеру.

— Он же кофе не пьет,— пошутил Охлопков.

— Нет, он и кофе пьет,— продолжил шутку отец.— Пей, пока не остыл.

— Спасибо, — сказал Гриша,— неловко как-то... Я не хочу...

И опять наступила пауза.

— А когда у нас премьера? — нарушая молчание, спросила Охлопкова Мансурова.

— Скоро,— неопределенно ответил Николай Павлович.

— А кто играет? — продолжала интересоваться Цецилия Львовна.

— Мизери, Лазарев, Марцевич, Ханов.

— Переиграют наших? — почти серьезно задал вопрос мой отец.

— Посмотрим,— уклончиво ответил Охлопков.— Вот досмотрю вторую часть и тогда отвечу...

На протяжении всего антракта я не проронил ни единого слова.

— Ах,— вдруг громко вздохнул Охлопков,— если бы и после войны царило в театрах такое же дружество и такое же взаимопонимание! Как мы все были едины в эвакуации перед лицом смертельной опасности и как, победив фашистского зверя, вдруг разбрелись по своим конурам и забыли и о студийности и о союзе единомышленников. Теперь все себе карьеру делают! Известные артисты как с ума посходили. Им только звания да зарплату подавай. Скромности нет, культуры маловато, а самомнения — хоть отбавляй. Вот на молодежь только и надежда. Боюсь, как бы и она не оказалась с червоточинкой. Я вижу, у меня такие экземпляры подрастают, что не дай бог!.. А вы довольны своей молодежью? — обратился он к Симонову.

— Да. А ты?

— В основе своей — это хорошие ребята. Вот только бы не зазнались. Тут кино плохую роль играет. Снимется моло-

дой артист в центральной роли. Подойдет к ней типажно. В газете его похвалят, на улице девочки узнают, ну и конец — пиши пропало! Придет в театр к началу сезона — сам на себя не похож, здоровается снисходительно, разоденется, как петух, вынет из кармана американские сигареты и скажет мне, главному режиссеру: «Я эту роль репетировать не могу, меня с правительственной делегацией на две недели в Африку направляют. Есть такое решение в вышестоящих инстанциях. Надо назначить мне второго исполнителя». А потом откроешь газету, а он уже заслуженного артиста через кино получил! Вот и попробуй управься с таким новоявленным принцем. Я бы давно отменил все звания и лауреатства! Ей-богу! Великую бы пользу принесло это нашему искусству. Зрители бы сами разобрались, кто народный, а кто заслуженный.

Охлопков взял бутерброд и, улыбаясь, стал «закусывать». Я живо вспомнил, как в Омске Николай Павлович входил в раж во время своих многочисленных речей и выступлений, и что-то удивительно знакомое, доброе и родное засветилось в его уже немолодом лице. «Он,— подумал я,— был и остался бунтарем, неумным, озорным и непризнанным настоящим!»

А Николай Павлович тем временем продолжал:

— Будь моя воля, я сделал бы одно нововведение — переголосовал бы нашего брата главного режиссера на общем собрании всего коллектива театра. Пусть голосуют и артисты, и оркестранты, и рабочие сцены, и бутафоры, и осветители, и гримеры, и реквизиторы, и билетеры, все, все, даже зрители, пришедшие на вечерний спектакль. Пожалуйста. Милости прошу! Голосуйте, товарищи. Хотите — тайным, хотите — открытым голосованием!

— Понесло,— негромко произнесла Елена Ивановна и привычно вздохнула, понимая, что его уже ничем не оставишь.

— Но! — громко крикнул Охлопков и стукнул по столу своим огромным кулачищем, при этом метнув в сторону своей жены уничтожающий взгляд.— Но! — вторично, еще громче прежнего закричал Охлопков.— Уж если вы, голубчики, меня признали и выбрали, позвольте мне в течение года ставить то, что я хочу, и назначать на роль того, кто с моей точки

зрения артист, а не прощельга, случайно проникший в столичный театр. Разрешите мне, наконец, самому приглашать автора и работать с ним, пока мы не создадим спектакли и не покажем премьеры, а там браните, критикуйте и делайте с нами, что хотите, если мы гробанемся! И последнее: дайте мне возможность хорошим артистам платить вдвое больше денег, чем они получают, невзирая на то, сколько им лет — 70 или 20. И не лишайте меня священного права очищать театр от скверны. Плохих, бездарных, завистливых и пышащих злобой актеров и актрис руководство театра должно иметь право выгонять из нашего храма, не согласовывая вопрос с месткомом. Они, эти, с позволения сказать, артисты, отравляют чистый и свежий воздух, они загрязняют прозрачный водоем театра и не дают спокойно работать людям серьезным и талантливым. Они парализуют искусство. Они несут разруху и неурожай. Театры задыхаются от бездарностей! Причем они, эти неудавшиеся гении, обладают завидной энергией и, в отличие от людей одаренных, имеют поразительную способность объединяться и действовать сообща. Чувствуя свою профессиональную беспомощность, они начинают заниматься интригами, организуют всевозможные группировки, прорываются в руководящие органы театра, где орут громче всех. Они бегают жаловаться в Министерство культуры, обитают пороги театральных газет и пишут анонимки в ЦК партии. На сцене они не могут произнести двух слов, а в жизни, как правило, клеветают, подхалимничают, пьют и развратничают. В результате они добиваются своего, потому что их нельзя уволить за критику, и им повышают зарплату и даже порой выдвигают на почетные звания. Лишь бы они не галдели. Их боятся. Боятся, забыв о том, что они балласт и сорняки. А что делают и как поступают с балластом и сорняками — общеизвестно. И все им сходит с рук, и все прощаются. А в вышестоящих организациях с ними серьезно разговаривают, их выслушивают и на основе их свидетельств, чтобы не сказать доносов, иногда делают выводы и пишут большие газетные статьи. До каких же, наконец, пор это будет продолжаться? Сумеет ли мы положить предел этой лжи, деятельности людей ущербных и нечистоплотных? И вообще, всякая ли критика справедлива? И почему мы лишены права не только

обороняться, но и наступать? И почему мы до сих пор не задаем себе вопроса: уж не по вине ли этих воинствующих молодчиков в свое время были сняты и отстранены от театральной деятельности лучшие советские режиссеры: Всеволод Эмильевич Мейерхольд, Александр Яковлевич Таиров, Алексей Дмитриевич Попов и Андрей Михайлович Лобанов?

Охлопков, как ошпаренный собственной мыслью, вскочил со стула и набрал в легкие воздуха. Затем он расстегнул ворот и начал делать шейей быстрое вращательное движение. На эту его привычку я обратил внимание еще в довоенные годы и знал, что это нервное движение шейей всегда предшествует вдохновению. Все присутствующие снисходительно улыбнулись, ибо о спектакле «Иркутская история» не было сказано ни слова, а вспышки темперамента Охлопкова мы не видели с 1943 года и радовались возможности вспомнить далекое прошлое. Но тут раздался резкий третий звонок, и голос по радио громко прозвучал за кулисами театра. Это был голос помощника режиссера Розалии Давыдовны Свитневой.

— Внимание! Начинаю второй акт. Сцена у родильного дома. Всех занятых в этой картине прошу на сцену.

— Коленька, — влюбленно и нежно произнесла Елена Ивановна, — нам пора в зрительный зал...

— Уже? — удивился Охлопков и, выпив залпом чашку остывшего кофе и ни слова больше не сказав, бегом, опрокинув по дороге стул, буквально вылетел из кабинета.

Я бросился в ложу. Видел, как он с Еленой Ивановной сел в самой середине третьего ряда у прохода и тут же, сосредоточившись и словно отрешившись от всего, приготовился досматривать спектакль.

Рубен Николаевич и Цецилия Львовна тихо вошли в ложу дирекции и сели в глубине, чтобы их не заметила публика. Я продолжал стоять за занавеской, и ко мне незаметно присоединился Григорий Абрикосов. Мы, как в детстве, поглядывали в щелочку за Охлопковым. Нас интересовало, как он будет реагировать на первую пантомиму у родильного дома, длившуюся пять минут под музыку композитора Льва Солина. Но лицо Охлопкова было серьезным и непроницаемым. Он был очень красивым в эту минуту!

Пантомима кончилась.

— Ну как? — одновременно спросили меня Симонов и Мансурова. — Что Охлопков? Улыбается?

— Куда там, — ответил я. — Сидит, как сфинкс...

Раздались аплодисменты. Но Охлопков не аплодировал.

Я от отчаяния посмотрел на своего отца и обратил внимание, что на его лице словно бы застыло то же самое выражение, что и на неподвижном лице Николая Павловича. Они сидели, как изваяния, сосредоточенные и величественные, напоминая изображения древних жрецов. Мне показалось, что они думали одну и ту же думу. Теперь я убежден, что так оно и было.

Глядя на молодежный спектакль «Иркутская история» Алексея Арбузова, они хотели представить себе будущее советского театра и будущее двух родственных театров — Театра имени Вахтангова и Театра имени Маяковского. В фамилии Вахтангова явственно звучит слово «вахта», а в фамилии Маяковского не менее явственно звучит слово «маяк»!

Сбудутся ли надежды их многолетних руководителей? Не предаст ли их за тридцать сребреников новое поколение артистов, когда оно само станет сперва средним, а затем старшим поколением?

Вот в чем вопрос.

А если предадут, то не все же... Но кто?

«МЕНЯ НА СВЕТЕ МНОГОЕ ТРЕВОЖИТ...»

Стихи разных лет

Меня на свете многое тревожит:
Зачем, я думаю, и для чего живу?
Да, я умру и превращусь, быть может,
Не в белый снег — в зеленую траву.

И если ты в одном семейном склепе
Со мною будешь рядом, милый друг,
Не вспомним мы, как мир великолепен
И не услышим ни единый звук.

И разум мой не сделает усилий,
Чтобы понять, совсем ли я исчез...
И дерево из наших двух фамилий,
Быть может, разрастется до небес!

1958 г.

Вспоминанья многократно
Ко мне спускаются с небес,
Они, как солнечные пятна,
Что проникают в темный лес.

И мне оставлены в наследство
Такая боль, такая грусть,
Что я теперь мгновенья детства
Выучиваю наизусть.

Я не хочу ни шумной славы,
Ни поцелуев при луне,
Ты, детство милое, по праву
Теперь всего дороже мне.

1957 г.

К .

В краю чужом, в краю жестоком,
Там, где звучит не наша речь,
Мы возвращаемся к истокам
Далеких дней и первых встреч.

В краю холодном и печальном
Опять с волнением в крови
Вернулись мы к первоначальным
Законам дружбы и любви.

В краю бездушном и суровом
Мы снова любим — ты и я,
И нашей юности основа
Воскресла из небытия.

Когда вернешься ты обратно
На Родину, в любимый край,
Среди просторов необъятных
Ты юности не забывай.

1957 г.

* * *

Тихие деревья
Встали у окна,
Светит над деревней
Полная луна.

Заблестели крыши,
Помелели рвы,
И цветы неслышно
Вышли из травы.

Это редкий случай —
Я с природой слит,
И ничто не мучит,
И ничто не злит.

Словно на причастье,
Я среди берез
Думаю о счастье
После долгих грез.

Я скрывать не буду:
В этой тишине
Наступает чудо,
И тогда ко мне

Легкою походкой,
Тишины нежней,
Сходит образ кроткий
Матери моей!

1957 г.

* * *

Движеньем легким скинув платье,
Она разделась донага
И морю бросилась в объятия,
Оставив наши берега.

Волна и бережно, и нежно
Окутывала стройный стан,
А далеко в тоске мятежной
Ревел безбрежный океан.

Акорды мощного прилива
Звенели, будто дьявол сам
Творил бесовские мотивы,
Грозя проклятьем небесам.

А я был горд и счастлив очень,
Стоял от моря в стороне,
Я твердо знал, что этой ночью
Она опять придет ко мне.

Раздевшись, ляжет и невольно,
Огня желаний не тая,
Чтоб не приревновали волны,
Едва прошепчет: «Я — твоя».

1959 г.

* * *

В соборе стройно пели дети,
Звучал орган над головой,
И в звуках прошлого столетья
Я ясно слышал голос твой.

Взвивались к небу песнопенья,
И молча слушая хорал,
Я губ твоих прикосновенья
В святой молитве узнавал.

В углу собора, у иконы,
Один оставшись в полутьме,
Я видел, как в глазах Мадонны
Твои глаза сияли мне.

И ты была со мною рядом,
И в этот сокровенный час
Незримо рушились преграды,
Разъединяющие нас.

Преграды таяли, как льдины
Под ясным солнечным лучом.
И души, слившись воедино,
Соприкасались с божеством!

1969 г.

* * *

Хочу забыть твои глаза,
Твою улыбку и осанку,
Ты возникала, как гроза,
Все сокрушая спозаранку.

Хочу забыть твое лицо,
И голос, и рукопожатье,
Когда вбегал я на крыльцо,
Чтоб заключить тебя в объятия.

Хочу забыть и не могу,
На это не хватает воли.
Я жду тебя на берегу
И дома, и в пустынном поле.

Мне кажется, что ты придешь,
Что нам не удалось проститься...
И только слезы, словно дождь,
Посеребрят твои ресницы.

1969 г.

* * *

Я над собой теряю власть
И вновь лишаюсь дара слова,
И необузданная страсть
Меня охватывает снова!

Я знаю, что в мои года
Влюбляться стыдно и нелепо,
И все же юность иногда
Вдруг возрождается из пепла.

И проникает в плоть и кровь
И, обезумев, бьет по нервам.
Проходит все... Одна любовь
Не знает старости, наверно!

1972 г.

вопл

Как вырвать песню из груди,
Когда в душе темно и пусто,
Какое может быть искусство,
Коль нет надежды впереди?

Когда вокруг меня одни
Чиновники и лицемеры,
Те, что, работая без веры,
Трусливо коротают дни!

И слова вымолвить нельзя
Хотя бы просто ради шутки,
Ведут себя, как проститутки,
Мои ближайšie друзья.

Как мне поверить в молодежь,
Как им отдать остаток жизни,
Когда в их роковом цинизме
И капли чести не найдешь?

И как тут сочинять стихи,
Сонет, поэму или повесть,
Когда людей ночами совесть
Не укоряет за грехи?

Кому нужна благая весть,
И откровение, и чудо,
Когда вокруг одни иуды
И не с кем слово произнести?

Когда товарищества нет
И брат уже пошел на брата,
Когда любовь полна разврата
И верности потерян след?

Когда начальник — хам и плут
Нахально восседает в кресле.
Ну как тут улыбаться, если
Мне даже мыслить не дают?

Ну кто б себе представить мог,
Что и меня покинет юмор,
Но я пока еще не умер.
Я буду драться! Дайте срок...

1973 г.

ТЕЛЕФОН

Как крестьяне поезда
Ждут издалека,
Жду я ночью позднюю
Твоего звонка.

Вспыхиваю порохом,
Если тихий стук
Вместе с легким шорохом
Раздается вдруг.

С мукой одинокою
Я давно знаком —
Мне шаги за окнами
Кажутся звонком.

Звездами расцвеченный,
Блещет небосвод.
Думается — вечная
Нас разлука ждет.

Страшно мне и боязно
Дождаться дня.
И звонку, и поезду, —
Всем не до меня...

1973 г.

МОЛЧАНИЕ

Словно бы нечаянно,
С высоты небес
Снизойшло молчание
На зеленый лес.

От вершины купола
До речного дна
Сказочно окутала
Землю тишина.

Птицы будто вымерли,
Ветер вдруг погас.
Я у Бога вымолил
Этот тихий час.

Я иду дорогою
В поле над рекой.
Я колосья трогаю
Робкою рукой.

Преодо мной таинственно
Возникает лес.
Он молчит, как истина,
Полная чудес.

1976 г.

* * *

Я не хожу туда, где шумно,
Где гвалт и крик.
Веду себя благоразумно,
Ведь я старик.

Я был кутилой и героем,
Жил на гроши.
Теперь я дорожу настроем
Своей души.

Я не желаю, как когда-то,
Дразнить молву
И женщину, чье имя свято,
Не назову.

Ушел оркестр... Смолкли птицы.
И не пора ль
И мне с подмостками проститься,
Закреть рояль?

Меня согнули в рог бараний,
И я, как зверь,
Вдруг оказавшийся в капкане,
Смотрю на дверь.

Там освещает слово «Выход»
Зеленый свет.
Пройду под ним и тихо-тихо
Сойду на нет...

1980 г.

ПРЕОБРАЖЕНИЕ

Последних листьев тени
В начале ноября
Метались по ступеням
При свете фонаря.

И вот по желтым листьям,
Предчувствуя ночлег,
Своею легкой кистью
Прошелся первый снег.

Он прикоснулся мелом
К подножию ствола,
И ветка снежно-белой
Сиренью зацвела.

1982 г.

30В

Ветер нервозно
Воет в трубе.
Синие звезды
Снятся тебе.

Связаны кровно
Сказка и сон.
Снежным покровом
Холм занесен.

Нет и в помине
Жизни былой.
Я на чужбине,
Ты — под землей.

Что нам столицы,
Лондон и Рим.
Через границы
Мы говорим.

Слушает стужа,
Слушает холм.
Нет, нам не нужно
Радиоволн!

Слышит, поверьте,
Шум камыша
И после смерти
Наша душа.

Слушаем смелый
Голос мечты —
Ты за пределом,
Я — у черты!

1982 г.

ТАЙНИК

В наше время бокса и футбола,
Лжи и реактивных скоростей,
В дни, когда мы глушим пепси-колу,
Анекдотом потчует гостей,

В дни, когда, наладив телевизор,
Мы сидим, о книгах позабыв,
И глядим, искусству бросив вызов,
Девятисерийный детектив,

В наши дни немислимого пьянства,
Душу отдавая под арест,
Мы хороним чувство постоянства
И на верной дружбе ставим крест!

Солнца пик для нас не лучезарен,
И молитвы нам не по уму.
Мы любовь, как бабы на базаре,
Продаем неведомо кому!

В страшный век и зависти, и злости,
В жуткий век убийств и воровства,
В век, когда с тираном твердолобым
Связывают волю большинства! —

Я спасаюсь от лучей палящих
В летний зной на берегу реки
И угрюмо в самый дальний ящик
Прячу все свои черновики.

1983 г.

СОНЕТ

Ты первая покинула меня,
Как облако, растаяв на рассвете.
И, помнится, один средь бела дня
Отметил я свое двадцатилетье.

Затем ушла моя родная дочь,
За нею сын мой на автомобиле
Цветущим летом удалился прочь.
А мы ведь с ним товарищами были.

Мне много лет. Я дожил до седин.
Друзьями предан я, как третий лишний.
Когда остался я совсем один,
Ко мне с небес пожаловал Всевышний.

Не странно ли, что лишь Всесильный Бог
Меня не бросил, мной не пренебрег?..

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Вячеслав Шалевич. Рыцарь театра</i>	5
Вместо предисловия.....	7
Наследник Маяковского.....	21
Первое воспоминание.....	40
Борис Щукин и Рубен Симонов.....	47
Под стук колес.....	64
Омск.....	77
Тайный сговор.....	101
Перед боем.....	124
Утраты.....	139
Импровизатор.....	167
Возвращение к жизни.....	182
Режиссерские приемы Охлопкова.....	192
Лучшая вахтанговская актриса.....	208
Репетиция	219
Мудрецы.....	225
Размышления вслух.....	239
Туда и обратно	263
Реванш.....	285
О дне нынешнем.....	302
Эпилог	311
«Меня на свете многое тревожит...» <i>Стихи разных лет</i> . .	317

Евгений Рубенович Симонов
НАСЛЕДНИКИ ТУРАНДОТ

Редактор Т. И. Маршкова
Художник Б.Б. Протопопов
Верстка А.А. Кувшинников
Корректор Н.Н. Самойлова

ООО «Алгоритм-Издат»
Оптовая торговля:
ТД «Алгоритм» 617-0825, 617-0952
Сайт: <http://www.algoritm-kniga.ru>
Электронная почта: algoritm-izdat@mail.ru
Интернет-магазин: <http://www.politkniga.ru>

Сдано в набор 19.07.10. Подписано в печать 17.08.10.
Формат 84х108/32. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.
Печ. л. 10,5. Тираж 2000 экз. Заказ № 4096.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ОАО «Дом печати — ВЯТКА»
610033, г. Киров, ул. Московская, 122.
Факс: (8332) 53-53-80, 62-10-36
<http://www.gipp.kirov.ru>
e-mail: pto@gipp.kirov.ru

Сын и преемник
великого Рубена Симонова,
главный режиссер
Театра имени Евг. Вахтангова
в годы его расцвета,
Евгений Симонов (1925-1994)
был не только режиссером-
постановщиком многих полюбившихся
зрителю спектаклей,
но и автором пьес, сочинителем
театральных капустников
и неизменным участником
артистических вечеров, поэтом,
златоустом и интеллигентом
в самом высоком значении
этого понятия. Истинный рыцарь театра,
он был предан вахтанговскому девизу
«нести людям радость» и всецело
служил сцене.

В этой книге читатель откроет Евгения
Симонова как замечательного рассказчика.

Она – о неповторимых вахтанговцах
разных поколений, о людях Искусства,
о золотой эпохе отечественного театра

ISBN 978-5-9265-0778-9



9 785926 507789 >