

наш
XX
век

АРКАДИЙ ИСААКОВИЧ

РАЙКИН



БЕЗ ГРИМА
ВОСПОМИНАНИЯ

Наш XX век

Аркадий Райкин

Без грима. Воспоминания

«Центрполиграф»

2014

Райкин А. И.

Без грима. Воспоминания / А. И. Райкин — «Центрполиграф»,
2014 — (Наш XX век)

Аркадий Райкин – не просто конкретный человек, артист. Это символ, целая эпоха в искусстве, это почти полувековая история сатирического и юмористического разговорного жанра на советской эстраде. Эта книга откровенный рассказ Мастера о своей жизни, о людях, с которыми он работал и дружил, о семье и, конечно, об эстрадном и театральном искусстве. Серия «Наш XX век» выпускается с 2013 г.

Содержание

Часть первая	6
Эспланада	6
Мамино и папино	8
Путешествие на лесопилку	14
Рыбинск	16
Петроград	19
Директор. Одноклассники. Елена	22
Типичный гуманитарий	26
«Старайся понять, как сделана вещь...»	29
К сведению о знающем глазе	32
Любовь на любовь не похожа	35
Штрихи к портрету Пьеро	37
Моя коллекция	41
Гуттаперчевый мальчик	44
Часть вторая	48
Киноотделение	48
Соловьев	54
Конец ознакомительного фрагмента.	57

Аркадий Исаакович Райкин

Без грима. Воспоминания

Мемуары – коварный жанр. По моим наблюдениям, некоторые мемуаристы-актеры оказывают себе плохую услугу, когда, прибегая к помощи профессиональных литераторов, излагающих на бумаге то, чем они сами в состоянии поделиться лишь устно, в то же время вольно или невольно делают вид, что не только вспоминают и размышляют, но и владеют пером. Во избежание излишней двусмысленности, подрывающей доверие к мемуаристу, я не считаю нужным таить, что литератором не являюсь. Эта книга не написана мной, а рассказана. И прежде всего прожита. Что, полагаю, само по себе достаточное основание для того, чтобы я мог отвечать за все, о чем в ней говорится.

А. Р. 1980–1987 гг.

Издательство благодарит за помощь в работе над книгой Екатерину Аркадьевну Райкину; Юрия Ивановича Кимлача, исполнительного директора Фонда поддержки и развития культуры им. Аркадия Райкина

Часть первая

Эспланада

Родился я в 1911 году в Риге. Родители увезли меня оттуда пятилетним, но во мне существует как бы мерцающее ностальгическое чувство к этому городу, к дому номер 16 по улице Дзирнаву.

Однажды, впервые за целую вечность, я решил посетить свое детство. Приезжаю в Ригу, иду на Мельничную – Дзирнаву, не без труда отыскиваю дом, поднимаюсь на второй этаж и, поколебавшись немного, звоню в квартиру, где когда-то – бог знает когда – обитала наша семья. Твердо сознавая, что мне это необходимо (зачем – не знаю), прошу меня впустить. Конечно же я обнаружил совсем незнакомых людей. От нашей семьи не осталось никаких следов. Чувствую себя в чужом доме. И все же то, что я тогда испытал, нельзя назвать разочарованием.

Наша жизнь воскресла передо мной. Точно не исчезала вовсе, а только таилась под спудом времени – невидимая, неслышная посторонним, ожидающая моего прихода.

Не помню, впрочем, сколько было у нас комнат (не исключено, что теперь там что-то перестроено). И какая была у нас мебель, тоже не помню. Вообще, как ни странно это прозвучит, облик той жизни в моем восприятии смутен, притом что образ ее весьма отчетлив.

Образ раннего детства, невыразимо волнующий, почти музыкальный, отнюдь не фантазия, не причуда сентиментальной старости. Скорее – голос памяти. Реальность промежуточных состояний между явью и сном. Или – пожалуй, так будет более верно, более полно – точка отсчета эмоциональной и даже духовной биографии человека. Воспоминания обрывочны, пунктирны, они никак не выстраиваются в сюжет.

В самом деле, чего только не было в моей жизни... но ничто не стерло, к примеру, восторга от первой в жизни поездки на трамвае, который казался мне ослепительным чудом.

Скорость движения (небывалая скорость!) захватывала дух и рождала чувство превосходства над пешеходами.

Прижавшись носом к стеклу и как бы забегая вперед (насколько позволял ракурс обзора), я выбирал кого-нибудь из тех, кого трамваю предстояло настигнуть, и постепенно, по мере обгона скашивая взгляд в противоположную сторону, следовал за своей «жертвой» до тех пор, пока она совершенно не скрывалась из вида.

Немало удовольствия получал я и от наблюдений из окон нашей квартиры. Одно из них – кухонное – выходило на дровяной склад. Подъезжали подводы с запряженными в них громадными лошадьми (битюгами), и под громкие крики возчиков и грузчиков шла выгрузка бревен, досок и жердей.

Другие окна выходили во двор, где находилась частная гимназия. Мне нравилось смотреть, как гимназисты, удивительно ловкие, а главное такие самостоятельные (и в то же время не настолько большие, чтобы я не чувствовал в них детей), занимаются во дворе гимнастическими упражнениями или просто носятся как угорелые на переменах... Но сколько же можно стоять у окна без движения?! И сколько же можно вести наблюдения за тем, в чем не можешь принять участия сам?!

Двор был запрещен, зато была доступна Эспланада.

Эспланада – парк возле оперного театра. Мало сказать, парк. То была моя вотчина. Или, если угодно, – средоточие моих страстей.

Две соседские девушки возили меня туда в сидячей прогулочной коляске. По нынешним моим подсчетам, я в ту пору уже перестал быть «колясочником», к тому же расстояние было небольшим, я мог одолеть его и пешком. Однако таков был ритуал, очевидно доставляв-

ший моим спутницам удовольствие не меньше моего. Как я теперь понимаю, они были очень молоды, и гулянье со мной являлось для них чем-то вроде игры в «дочки-матери». Впрочем, это наверняка были серьезные девушки, если моя мама оказывала им такое доверие.

В парке, или, как рижане говорят до сих пор, на Эспланаде, всегда было привольно и радостно, по воскресеньям еще и торжественно. В воскресные дни по аллеям фланировали нарядные господа и дамы, а в раковине играл духовой оркестр.

Помню, оркестр играет, а вокруг – всеобщее смятение: потерялся чей-то ребенок. Оркестр играет, а ребенка ищут и не могут найти. Вдруг дирижер обрывает музыку, поворачивается к публике:

– Родители, не волнуйтесь, ваш ребенок здесь. Меня потрясло, что дирижер, оказывается, наделен даром речи.

Много позже я оценил в этом событии могущественную природу апарта – такого сценического приема, который, явно разрушая магию представления, замкнутого в себе, способен творить новую магию – открытого сближения артиста и публики.

Мамино и папино

Дед – отец мамы – владел аптекой. Она примыкала к жилым помещениям его дома, пропитанного запахом лекарств. Я был привычен к этому запаху, не вызывавшему во мне тоскливого, гнетущего беспокойства, как часто бывает. Напротив, он связан для меня с чем-то уютным, теплым, очень домашним.

Самого деда помню плохо. Но по семейным преданиям знаю, что он, как и вообще родственники по материнской линии (все они были коренными рижанами), отличался спокойным и мягким нравом, деликатностью, отзывчивостью, свойственной как натуре его, так и профессии, миссии медика, которую он, получивший образование не только фармацевта, но и врача, осознавал прежде всего как миссию нравственную.

Мне представляется естественным, что такой человек не был чужд гуманитарным интересам и воспитывал в своих детях эстетическое чувство. Один из маминых братьев стал журналистом. Другой славился как страстный книжник и оставил после себя огромную, со вкусом собранную библиотеку. Сестра стала скульптором. Сама же мама была акушеркой. Впрочем, она принадлежала к тем женщинам, жизнь которых не столько определяется профессией, сколько растворяется в семейных заботах и именно в этом качестве излучает внутренний артистизм.

Существует распространенное суждение, что артистическое начало – во всяком случае, на бытовом уровне – выражается непременно в экстравагантной легкости, чуть ли не в легкомысленности и поверхностности. Что ж, бывает и так. Но это вовсе не правило.

Мне приходилось, что называется, по роду своих занятий много размышлять на эту тему и не раз убеждаться в том, что артистизм высшей пробы не что иное, как форма проявления мужества перед жизнью. Способ переносить невзгоды и тяготы стойчески, не цепенея от них, не опускаясь до того, чтобы признать даже в самых жестоких из них подавляющую силу рока.

Моя тихая, добрая мама Елизавета Борисовна этим редким талантом обладала вполне. Как она умела терпеть! Как умела прощать! Не унижая себя и ничего не требуя взамен.

Помню, что, исполняя бесконечные домашние дела, она пела арии из опер, романсы, особенно из репертуара Анастасии Вяльцевой, которая ей очень нравилась. Мамина природная музыкальность не получила развития отчасти по отсутствию у нее честолюбия, отчасти по природному неумению действовать решительным образом, когда дело касалось ее лично. Шутка ли, четверо детей, война, революция, голод... постоянная борьба с обстоятельствами. К тому же отец наш, вечно погруженный в работу, не обременял себя участием в домашней повседневности, по крайней мере, гармонию в нее не вносил.

Все проблемы, связанные с нашим воспитанием, ложились на мамины плечи, и она несла этот груз самоотверженно и скромно, никому не навязывая своих переживаний и тревог.

Сколько, бедная, она настрадалась, когда я в тринадцатилетнем возрасте заболел ревмокардитом и болел так серьезно и тяжело, что врачи не надеялись на мое выздоровление, не скрывая этого от родителей. В течение долгих месяцев дни и ночи проводила она у моей постели, не позволяя выплеснуться своему отчаянию и вместе с тем не выказывая передо мной ложной бодрости, которая обычно только раздражает больного, усиливает его мнительность, укрепляет в нем подозрения в неискренности окружающих.

Вряд ли, однако, она исповедовала осознанные педагогические принципы. Отношения с детьми она строила не на принципах, а на любви. Такой светлой, такой беспредельной любви, которая, как мне кажется, давала ей полное право проявлять временами педагогическую, да и просто логическую непоследовательность.

Строга она бывала с нами редко, и, даже решившись действовать строго, как, собственно, вынуждала ситуация, она не выдерживала роль до конца. В чем, правда, была одна особенность, которую трудно передать словами, но которую мы ощущали явственно и благодарно. А когда повзрослели, ощутили еще и то, что в этой особенности как раз и заключался неотразимый воспитательный эффект.

Попробую объяснить это так: не то чтобы мама всегда шла у нас на поводу, но она всегда шла нам навстречу. А если все-таки выговаривала нам, то не заходила в этом дальше сдержанно-укоризненной интонации.

Не хочу делать обобщающие выводы, но именно в нашем случае такое воспитание не оказывалось чревато ни разболтанностью, ни эгоцентризмом детей. Разумеется, мы и проказничали, и капризничали, но огорчить или обидеть маму невольно, а тем более намеренно значило совершить нечто невыносимое для самих себя.

Был у меня на совести один проступок перед мамой, обусловленный расчетом на ее доброту и доверчивость. То есть это, конечно, не единственный и, наверное, не самый серьезный мой проступок. Но он врезался в память, так как имел неожиданные последствия много лет спустя.

В школьные годы (мы жили уже в Ленинграде) мне прописали рыбий жир, к которому я относился с омерзением, вполне понятным каждому ребенку. На какие только хитрости я не пускался, чтобы избежать очередной столовой ложки этого пойла. То клятвенно уверял, что сегодняшнюю порцию уже принял, а мама забыла или не заметила; то в ее присутствии имитировал, что наливаю из бутылки в ложку и затем проглатываю (хотя на самом деле наклонял бутылку под таким углом, чтобы ее содержимое не достигало отверстия). При этом я убеждал маму невинным взглядом – глаза в глаза. Или же тем, что натурально морщился и кривился. Так продолжалось несколько лет, и постепенно ее бдительность окончательно ослабла. В результате в кухонном леднике (был такой предшественник холодильника: специальный шкафчик, вмонтированный в стену и тыльной стороной выходящий прямо на улицу) образовалась целая батарея бутылок с рыбьим жиром. Так они простояли много лет, как обычно в доме хранятся старые вещи.

Вышло так, что этот рыбий жир помог во время войны маме, папе, сестре Белле и младшему брату Максиму. Поддерживал их силы.

Конечно, это случайность. Спасительная случайность, не более того. Но мне видится в ней нечто символическое, достаточно верно схватывающее дух мамы, каким он навсегда запечатлелся во мне. Ибо все, в чем она принимала участие, рано или поздно оборачивалось спасительным или утешительным исходом для ее близких.

Рассказывать о маме очень трудно. Труднее, чем об отце. Ее биография лишена видимой событийности, острой характерности, занимательности, всего, что может придать объемность и живость портрету ушедшего человека.

Мамы давно нет на свете (она умерла в середине пятидесятых, восьмидесяти восьми лет), а мне все кажется, что я не все ей сказал. Был недостаточно внимателен. Жизнь была скупа на радости, а мы не то что не замечали этого, но как бы считали, что это в порядке вещей, что по-другому и не может быть: какова жизнь, таковы и радости...

Среда, в которой сформировался мой отец, Исаак Давидович, была иной.

Дед по отцовской линии происходил из какого-то местечка, затерянного в лесах Белоруссии, и до конца дней изъяснялся на невообразимой смеси идиш, русского, белорусского и немецкого. Дед держался обрядов с той чрезмерной и как бы демонстративной педантичностью, какая присуща людям, признающим над собой лишь закон формы, закон обряда. Будучи домашним деспотом, он пытался и детей, и внуков своих наставить на путь ветхозаветных истин. По его настоянию меня даже пробовали отдать учиться в частную древнееврейскую школу. Благочестие деда сочеталось с суровостью, даже жестокостью. Ему ничего не стоило

отвесить оплеуху уже взрослому женатому сыну – моему дяде. Что должно было способствовать развитию в сыне главного, с дедовской точки зрения, жизненного качества – умения твердо стоять на ногах. Сам дед был полон жизненной силы во всех отношениях. Он прожил до девяноста четырех лет. Может, прожил бы и дольше, но, танцуя на чьей-то свадьбе, неудачно спрыгнул со стола.

Его жизнеощущение в какой-то степени передалось моему отцу, с отрочества узнавшему, что такое самому заработать кусок хлеба, и не просто запомнившему эту науку на всю жизнь, но и на всю жизнь оставшемуся в ее плену, то есть так и не сумевшему подняться над ее сугубо «хлебной» философией.

Отец изведal много лишений, прежде чем занял относительно безбедную должность лесного бракера в Рижском морском порту. Там в его обязанности входило встречать и контролировать груженые лесом суда и баржи, а также ездить в другие порты, где он отбирал и закупал образцы лесоматериалов. Круг его общения составляли купцы, подрядчики, лесничие, сплавщики леса – люди, к сантиментам непривычные и, казалось, кроме своих лесоторговых дел, ничем не интересующиеся.

Как я уже говорил, он мало уделял нам внимания. Мы его попросту редко видели: работая не покладая рук, отец постоянно находился в разъездах. Стоило ему появиться, как он тотчас же начинал отчитывать нас. И не по какому-нибудь конкретному поводу, а на всякий случай, для острастки. По праздникам он ходил в синагогу, соблюдая обряд, но не так истово, как дед, и нас, детей, не неволил. Иногда я сопровождал его (мама редко ходила в синагогу). Помню кантора, который очень старался показать, что у него сильный голос. Но я совсем не понимал, о чем он поет, и скучал.

Странными были наши отношения с отцом. Если бы не скрытое, почти бессловесное сопротивление мамы (она умудрялась выгораживать нас, не перечая ему), было бы и вовсе невесело. Достаточно сказать, что в нашей семье не имели обыкновения отмечать дни рождения детей. У нас почти не было игрушек. Нас не фотографировали (считалось дорогим удовольствием). Впрочем, как я понял позднее, не всегда это зависело от отца. В пору Гражданской войны и военного коммунизма (а это ведь тоже мое детство), он был вынужден на детское «хочется» отвечать «перехочется». Как бы то ни было, мы привыкли ничего не просить и не ждали сюрпризов.

Если же он решался сделать какой-нибудь подарок детям, то требовал, чтобы подарку непременно было найдено практическое применение. Чтобы польза была. Однажды он почему-то приобрел скрипку-восьмушку. Но если есть скрипка, должен быть и скрипач. Значит, надо учиться. А я не хотел учиться играть на скрипке. Она мне нравилась вовсе не потому, что из нее можно было извлекать звуки, а потому, что она превосходно скользила по снегу. А из смычка получался прекрасный кнутик.

Долго еще отец говорил мне с искренним осуждением:

– Ну и что же ты не стал скрипачом?! Я убежден, что он самым серьезным образом считал, что я упустил эту возможность.

Впрочем, не следует думать, будто мы только боялись отца, не любили его. Напротив, как обычно бывает в таких случаях, редкое его расположение ценилось на вес золота.

Как-то раз, точно обмолвившись, он назвал меня ласково – Котей. И это так взволновало меня, что много лет спустя, когда у меня родился сын, мы с женой решили дать ему это имя. Конечно, официально его зовут Константином, и для товарищей он Костя, но дома он всегда Котя.

В связи с работой отца во мне с младенчества засело слово «пробе». Так, если не ошибаюсь, назывались особо прочные бревна, которыми крепились своды шахт. И хотя это слово, в отличие от слова «эспланада», не окружено для меня волшебным ореолом, но все же четко

соотносится с волнующим до сих пор запахом древесины, который, как и запах лекарств, напоминает о детстве.

Между этими запахами нет ничего общего. Подобно тому, как в характере родственников с материнской стороны нет ничего общего с характером родственников по отцовской линии. Однако в моем характере из этих, казалось бы, несовместимых величин все-таки образуется некая общность. Во всяком случае, не стану утверждать, что во мне продолжается только мама. Или что мамино во мне больше, чем папиного.

Так, совершенно очевидно, что склонность к лицедейству унаследована мной от отца.

Его импровизаторский актерский дар был бесспорен, притом что к театру он относился как к пустой забаве. Думаю, этот дар не угас в нем лишь потому, что известная степень актерства требовалась, как ни парадоксально, самой его профессией. Он должен был завлекать своих клиентов, а иногда и отвлекать их от сути дела, отвечая на прямо поставленный вопрос какой-нибудь притчей, каким-нибудь анекдотом. В этом смысле профессиональной можно было назвать и его жестикуляцию, и вообще способность менять манеру поведения в зависимости от «предлагаемых обстоятельств».

Когда отец бывал в настроении, он рассказывал нам – весьма выразительно, артистично – множество разнообразных баек, исполненных сочного, хотя и грубоватого юмора. Правда и выдумка перемешивались в них так искусно, что никогда нельзя было с уверенностью определить, что же здесь принадлежит реальному жизненному опыту отца, а что является сочинительством.

Иногда он любил, чтобы домашние устраивали ему своеобразный экзамен: мы указывали на какой-нибудь предмет в комнате, и он тут же начинал импровизировать связанную с этим предметом забавную историю, якобы (а может быть, и в самом деле) происшедшую с ним или с кем-нибудь из его знакомых. Скажешь «карандаш», он – о карандаше, скажешь «комод» – о комодe.

Эти «театрализованные» миниатюры отличались такой выстроенностью, законченностью, словно их сюжет и форма обдумывались загодя. Хотя, наверное, если бы кто-нибудь об этом сказал отцу, он не только не оценил бы такого комплимента, но еще и высмеял бы человека, обращающего внимание на всякую чушь.

Однажды, будучи уже профессиональным артистом, я репетировал дома комическую пантомиму. Рыбак ловит рыбу и никак не может ее поймать: то рыба сорвется, то леска запутается, то крючок зацепится за корягу. В конце концов рыбак вынужден лезть в воду спасать свои снасти. У меня эта сценка никак не вытанцовывалась; я пробовал несколько вариантов. Отец находился в той же комнате и читал газету, точнее, делал вид, что читает, а на самом деле посматривал на меня. И вдруг он рванулся с места с видом человека, которому смертельно надоели все эти тщетные попытки, и, в одно мгновение преобразившись в моего рыбака, показал, как надо входить в холодную воду. Да так точно, что впоследствии мне оставалось только копировать отца. В этом виде номер и вошел в мой репертуар.

Огорошив меня в тот момент, он явно получил удовольствие. Но, вообще говоря, не испытывал ни малейшего почтения к артистическому, художественному началу в людях и отнюдь не жалел, что в свое время не пошел в артисты.

Артисты, полагал он, в большинстве своем бродяги, перекати-поле. Они несерьезны, непригодны для жизни и потому, за редким исключением, безденежны и лишены устойчивого положения в обществе. Быть врачом, адвокатом, в конце концов лесным бракером – это дело, а быть артистом – не дело.

Есть люди – и отец был из их числа, – которые свою жизнь строят в соответствии с общепринятыми нормами. Точнее сказать, с теми нормами, которые они считают общепринятыми. И есть другие люди – люди артистического склада, которые живут по каким-то своим прави-

лам, и, хотя это далеко не всегда для них выигрышно, они тем не менее чувствуют это как свое преимущество. Что и раздражает остальных.

Разумеется, далеко не все артисты обладают независимым характером, яркой человеческой индивидуальностью. В быту они бывают и жалки, и мелочны. Но сцена – хотя бы на время, хотя бы отчасти – делает их независимыми, действительно преобразует их – не только в глазах зрителей, но и в собственных глазах...

Отец, с его житейской целеустремленностью, во всем этом видел только искушение. Иначе, наверное, и быть не могло. Но меня не оставляет мысль, что по своим природным данным он и сам мог бы быть артистом. Я думаю, что жизни слишком часто свойственно заглушать голос человеческой природы, исказить его и ставить это искажение условием выживания человека.

Уверен, что отец был достаточно силен, чтобы преодолеть излишнюю утилитарность тех понятий о жизни, которыми он был пропитан с детства. Но обстоятельства его биографии сложились так, что ему оставалось лишь крепче держаться этих понятий. Всю жизнь он должен был выживать. На другое уже не хватало. И значит, он должен был убедить себя в том, что это другое нецелесообразно в принципе. Что тем более грустно потому, что во многих отношениях – и прежде всего в своем истовом отношении к труду – он не был человеком обывательского склада.

Он убежденно и в самой резкой форме противился моему намерению поступить в театральный институт, считая, что это добровольная гибель и что его долг во что бы то ни стало не допустить этого во имя тех надежд, которые, ценою многолетних душевных и материальных затрат, родители возлагали на мое будущее. Любопытно, что впервые свою точку зрения на сей счет он высказал задолго до того, как это мое намерение всерьез оформилось. Будто уже тогда предчувствовал в нем реальную угрозу.

Мне было шесть лет, когда отец повел меня на цирковое представление. Прежде я видел лишь ярмарочных «индусов», демонстрировавших способность ложиться обнаженной спиной на утыканную острыми гвоздями доску. Этот фокус удивил меня, но удивление было на грани испуга. В цирке было по-другому. Там возникало чувство праздника, там я открыл для себя какой-то неведомый, загадочный и заманчивый мир, неизмеримо более яркий, чем тот, который окружал меня повседневно.

Особенно запомнился клоун, и дома я стал играть в клоуна: становился перед зеркалом и подражал его ужимкам.

Как-то за этим занятием меня застал отец, и оно его разгневало. Не чувствуя за собой вины, я пробовал ему объяснить, что не просто кривляюсь, а «выступаю». Но это разгневало его еще больше.

– Что?! – кричал он в неопишемом ужасе. – Быть клоуном?! Еврею! Никогда!

На закате своей жизни (он умер в 1942 году) отец примирился с тем, что я стал артистом. Оказавшись на спектакле с моим участием, он, хотя и сдержанно, одобрил мою игру. Думаю даже, внутренне он гордился мной. Но все же ему льстил не столько мой успех (понятие для него достаточно эфемерное), сколько мое положение.

Дело в том, что в 1939 году, когда я стал лауреатом Первого Всесоюзного конкурса артистов эстрады, нам с женой горисполком выделил большую комнату в коммунальной квартире – сорок восемь квадратных метров. По тем временам, по тогдашним понятиям, это было прекрасное жилье. Отец полюбил приходить к нам в гости и все дивился тому, что артистам дают такие «апартаменты». Выходило, что и на этом сомнительном поприще можно добиться чего-то стоящего. Правда, вслух он так и не признался в своем «поражении», но всем своим видом давал понять, что доволен или, по крайней мере, спокоен теперь за меня.

Но этому предшествовала просто-таки яростная непримиримость его к моим мечтам.

Когда после вечерних репетиций в театральной самодеятельности или после посещения какого-нибудь театра (во второй половине двадцатых годов я чуть ли не каждый вечер ходил в театр, пересмотрел весь ленинградский репертуар) я возвращался домой близко к полуночи, отец не ложился спать, все караулил меня. Что он только не пробовал, уяснив, что все уговоры забыть о сцене действия не возымеют! И в квартиру подолгу не пускал, заставляя томиться у дверей «хоть всю ночь», и даже за ремень хватался.

Несмотря на то что мама всегда была готова меня пожалеть и понять (она тоже поначалу не одобряла мою страсть к театру, не понимала, боялась ее, но все же признала меня как артиста гораздо раньше, чем отец, и даже иногда растроганно плакала, видя меня на сцене), мне в конце концов пришлось решиться на бегство из родительского дома. Это, впрочем, был поступок, достойный сына своего отца: сворачивать с избранного пути было не в наших правилах.

Путешествие на лесопилку

Во время Первой мировой войны, когда к городу вплотную приблизились немцы, мои родители, забрав меня и двух младших сестер – Беллу и Софью, – покинули Ригу.

Решено было перебраться на Волгу, в Рыбинск. Почему именно в Рыбинск, затрудняюсь сказать. Вероятнее всего, выбор нового местожительства был продиктован деловыми расчетами отца, его лесоторговыми связями. Так или иначе, в самом Рыбинске ему не удалось поступить на службу; работу он нашел только за чертой города, на лесопильном производстве.

Как-то раз он взял меня туда. Это было целое путешествие: полтора часа поездом. Собственно, весь поезд состоял из одного-единственного вагона, прицепленного к паровозу-«кукушке». Паровозик шел бойко, старательно пыхтел и время от времени вопил для порядка. И от этого – невесть почему – на душе становилось весело и легко.

На лесопилке я увидел, как рабочие – загорелые, сильные, пышущие здоровьем, – уверенно и ловко орудуя крючьями, баграми и еще какими-то приспособлениями, обрабатывают поваленные деревья и подталкивают очищенные от сучьев стволы к грохочущему конвейеру. Конвейер был соединен с механическими пилами, доставлял к ним стволы, и в результате неуловимым, скрытым от наблюдателя способом неказистые толстые бревна превращались в гладкие, аккуратные доски. Наблюдать за этим процессом было большим удовольствием, дававшим простор воображению.

Возникало чувство, что весь этот механизм точно живой. Что он заглатывает бревна и выплевывает доски сам по себе, в какой-то момент как бы отделяясь от людей.

В чем тут заключались функции отца, не могу припомнить. Помню только, что он давал какие-то советы и распоряжения, и голос его тонул в адском лязге и скрежете. Но там все понимали друг друга с полуслова, с полувзгляда, с полужеста, и отец не выглядел лишним, а даже напротив – очень значительным лицом. Его деловитость, сосредоточенность, увлеченность не оставляли на этот счет никаких сомнений, и, хотя он стоял поодаль от конвейера, наблюдать за ним, столь непохожим на «домашнего» отца, тоже было очень интересно.

Помню еще, как удивительно пахло вокруг: опилками, смолой, летним лесным дождем, нахлынувшим и отхлынувшим внезапно, будто специально для того, чтобы придать свежесть разгоряченным работой людям.

Дома я поспешил поделиться впечатлениями со своими сестрами. Мне тогда было семь лет, а им и того меньше: Софье – пять, а Белле – три. Конечно, я не сумел описать увиденное так, чтобы передать им мой восторг. Мне не хватало слов, да если бы и хватило, они еще не были способны проникнуться тем, чем так загорелся я.

С тех пор я не раз испытывал чувство невысказанности. И разумеется, по более серьезным поводам. Но в детстве это чувство не менее, а может, и более досадно, чем в зрелости. В зрелости хотя бы понимаешь его природу, его неизбежность. И можешь даже ободрить себя тем, что если сегодня не получается передать другим всю полноту своего внутреннего волнения, своих переживаний, то это удастся тебе в будущем. В детстве же просто невыносимо оставаться один на один с каким-нибудь поразившим тебя открытием: тебе нужно незамедлительно приобщить к нему других. И лучше, чтобы это были не взрослые, в которых ты предполагаешь разрушителей всяческих открытий и тайн, лучше, чтобы это были те, кто младше тебя, те, кого твой жизненный опыт может по-настоящему удивить.

В общем, я решил показать сестрам лесопилку. Руководила мной поистине детская логика. С одной стороны, я считал опасным посвящать в свой замысел родителей. С другой стороны, почему-то был уверен, что когда отец увидит нас втроем у себя на работе, то непременно обрадуется.

Улучив момент, мы с сестрами улизнули из дома; отправились на вокзал, где беспрепятственно проникли в тот самый вагон, прицепленный к «кукушке». Без всяких приключений доехали мы до нужной станции. Там надо было отыскать место, где работал отец. Мы и это проделали благополучно: никто, как ни странно, не остановил нас, не поинтересовался, что мы тут делаем одни, без взрослых.

Не выразил удивления в связи с появлением столь подозрительной компании и сторож лесопилки. Он лишь спокойно сообщил нам, что Райкина надо искать совсем на другом участке: раньше, мол, Райкин здесь работал, а теперь почти не бывает. Сторож тем не менее допустил нас к конвейеру, предупредив, чтобы слишком близко мы не подходили, а то – не ровен час – распилит по полам.

Лесопильный конвейер действовал, как и раньше. Но прежнего удовольствия уже не было. Напротив, с каждым мгновением росла моя тревога: я вдруг со всей отчетливостью почувствовал неизбежность наказания за свое самовольство. К тому же сестренки устали, проголодались, конвейер им совсем не понравился. И услышав, что он может нас распилить, они заревели от страха.

Как я их ни успокаивал, они продолжали реветь в течение всего обратного пути от лесопилки до станции. Младшую я нес на руках, а старшая плелась рядом. Когда мы, наконец, добрались до железной дороги, уже смеркалось. Но тут-то меня подстерегала еще одна неожиданность: последний поезд на Рыбинск уже ушел. Уехать можно было только на следующее утро.

Легко вообразить мое отчаяние. Что делать? Где ночевать? (Денег у меня не было, к тому же я весьма смутно представлял себе, как ими распорядиться.) А что подумают родители?! Они же просто сойдут с ума!..

Если бы я оказался в таком положении один, то, наверное, растерялся бы, тоже заплакал. Но чувство ответственности за сестер сделало меня в тот час взрослее своих семи лет.

Увидев единственный на станции паровоз, я подбежал к кабине машиниста. Машинист кончил смену и собрался уходить. Но я, буквально преградив ему дорогу, стал умолять его довезти нас до города. Озадаченный машинист вполне разумно сослался на расписание: пускаться в путь по железной дороге, когда тебе заблагорассудится, никак нельзя. Однако сцена, по всей видимости, была душераздирающей, и он все-таки повез нас.

Невероятно, но факт! Еще более невероятным было то, что дома наказания не последовало. Мама, уже не чаявшая увидеть детей живыми и здоровыми, встретила нас молча. Сил на упреки у нее не осталось. А отец – вот везение! – в тот вечер вернулся еще позднее нас, завернув куда-то по дороге с вокзала. Дома он застал обычную картину: мы безмятежно спали в своих кроватках, а мама ждала его с ужином. Конечно, она не выдала нас, и наутро, когда я проснулся с неприятным осадком в душе, с предчувствием неминуемой выволочки, мама сделала вид, будто вчера ничего необычного не произошло.

Это был один из самых впечатляющих уроков ее педагогики. Разве можно забыть великодушие, с каким тебя предоставляют твоей собственной совести. И разве кроме благодарности ты не испытываешь также и чувство раскаяния, оказываясь прощенным как раз тогда, когда обреченно сознаешь, что прощения тебе нет и быть не может?!

Рыбинск

Судя по моим детским воспоминаниям, в этом российском захолустье, каким был тогда Рыбинск, протекала своя культурная жизнь. В двухъярусном зимнем театре постоянно выступали гастролеры – сказывалась близость Ярославля, города с давними театральными традициями. Кроме того, был летний театр, он именовался Городской дачей.

Здесь в мою бытность состоялся концерт Федора Ивановича Шаляпина. Имя Шаляпина гремело по России. Он был больше чем артист: он был живая легенда. К тому же легенда эта среди рыбинских зрителей произрастала на почве волжского патриотизма (Шаляпин ведь волгарь), так что его приезд стал для них событием из ряда вон выходящим. Мои родители тоже пошли на концерт и даже взяли меня с собой: запомни, мол, такое не каждый день происходит. В результате я запомнил не столько Шаляпина, сколько сам факт, что слушал и видел его и что этому факту следовало придать большое значение.

Что касается зимнего театра, то при нас он сгорел. После этого спектакли перенесли в помещение синематографа, пригодное скорее для какого-нибудь склада.

Хорошо помню обитые железом массивные ворота, ведущие с улицы прямо в зал.

С этим помещением связана забавная история, в которую я опять-таки втянул моих сестер Беллу и Софью. В отличие от путешествия на лесопилку на сей раз без скандала не обошлось.

Я повел сестер на вечернее представление пьесы Эдмона Ростана «Шантеклер». Разумеется, в зал мы пробрались обманом (иначе кто бы нас впустил!). Запомнил, как именно удалось это сделать, но уж наверняка не без помощи соседского мальчишки, которого звали Витя Голохвастов.

Дело в том, что в доме напротив, где жил этот мальчик, квартировали две артистки, и, когда заезжей труппе, в которой они подвизались, понадобился юный исполнитель, они посоветовали взять его. Правда, вся его роль в «Шантеклере» заключалась в том, что он должен был молча сидеть на сцене и строгать палочку. Но это не мешало мне еще загодя, до премьеры, восторгаться им и ужасно ему завидовать.

К тому времени я тоже успел хлебнуть отраву публичности – принять участие в спектакле. Что, однако, лишь обострило мою зависть к Вите Голохвастову. Потому что «его» спектакль был настоящим, «взрослым», а «мой» – только игрой в спектакль.

Игра эта была затеяна другим соседским мальчиком – Колей Савиновым, по чьей инициативе ребята (все значительно старше меня) соорудили в сарае сцену, сшили из тряпок занавес, украсив его елочными игрушками, и срепетировали пьесу из жизни разбойников. Сначала мне было позволено присутствовать на репетициях и выполнять мелкие поручения, а потом – даже роль перепала. Я должен был лежать без движения с кинжалом под мышкой, изображая убитого купца. Легко вообразить степень достоверности этого семилетнего «купца», который к тому же от безумного волнения непрерывно шевелился и поглядывал в зал. В том спектакле был постановочный эффект, до которого ни один взрослый режиссер никогда бы не додумался. В финале над горящей свечой подвешивался боевой винтовочный патрон – исполнители разбегались кто куда, публика в страхе замирала, и, наконец, патрон оглушительно взрывался. Хорошо еще, никто не пострадал от этой смелой «находки».

Надо сказать, сам факт присутствия на сцене я ощущал как чудо. Причем это детское ощущение вовсе не притупилось за мою долгую жизнь.

Соблазн убедиться, что это чудо может произойти – и не в сарае, а в городском театре! – с моим приятелем, с таким же мальчиком, как я сам, был слишком велик, чтобы задумываться о последствиях очередной самовольной отлучки из дому.

Между тем ушли мы из дому в пять часов, спектакль начался в семь, а в девять отец вернулся с работы и, обнаружив наше отсутствие, ринулся на поиски. Кто-то подсказал ему, где мы находимся. И вот он – у входа в бывший синематограф, что есть силы колотит в железные ворота руками и ногами.

Как я уже говорил, ворота вели прямо в зал. Поэтому публике слишком хорошо были слышны эти дикие звуки. Поначалу все делали вид, что так и должно быть; кто знает, может быть, это какая-нибудь канонада или гром, необходимые по ходу действия. Но спектакль идет, а канонада не прекращается, и постепенно даже самым доверчивым зрителям становится ясно, что здесь что-то серьезное. К тому же в зал долетают приглушенные вопли:

– Откройте! Что за безобразие! Что за манера играть в пьесы с пяти до десяти! Откройте, в зале дети!

С этими словами отец каким-то образом преодолевает могучую преграду и, отшвырнув перепуганных капельдинеров, врывается в зал. Актерам приходится прервать представление. Одни зрители возмущены, другие хохочут. А отец, ни на кого не обращая внимания, бегаёт по центральному проходу туда-сюда и продолжает кричать:

– Аркадий, девочки, я знаю, что вы здесь! Аркадий, ты слышишь меня? Немедленно марш домой!

В конце концов он хватает нас мертвой хваткой и со свирепейшим видом выводит вон. Смешно и грустно: мы, маленькие, чувствовали, что это позор, а он – нет.

Дома мне сильно влетело, но о своем поступке я не сожалел. Я жалел лишь о том, что отец не дал досмотреть спектакль, который мне очень понравился.

Конечно, туманные аллегории пьесы были мне непонятны. Громоздкое, велеречивое сочинение о галльском петухе Шантеклере (его именуют «певец зари» за то, что он является поборником добра и поэзии) я воспринимал просто как сказку. Сказку о петухе и прочих обитателях птичьего двора, среди которых особого моего расположения удостоились такие экзотические персонажи, как павлин и фазанья курочка.

Возможно, будь я постарше, зрелище показалось бы мне достаточно бессмысленным и жалким. И даже вполне вероятно, что таким оно было на самом деле. Но так или иначе с «Шантеклера» началась моя биография театрального зрителя. И поэтому, наверное, у меня сохранилось особое отношение к этой пьесе; даже не к пьесе, а к самому названию. Помню, когда по нашим экранам прошел испанский фильм «Королева Шантеклера», к «моему Шантеклеру» никакого отношения не имеющий, у меня почему-то возникло ощущение, что я получил привет из своего далекого детства.

Из рыбинских театральных впечатлений мне вспоминаются еще «Проделки Скапена». Наверное, я был уже постарше. Не знаю, какая труппа играла этот спектакль, но помню, что шел он в летнем театре, то есть на Городской даче в парке. Когда много лет спустя, оказавшись с концертом в Рыбинске, я попробовал пройти путь от дома, где я жил в детстве (самого дома на бывшей Столыпинской улице я так и не нашел), до парка, то обнаружил, что расстояние было порядочным. Так вот, «Проделки Скапена» поразили меня тем, что в спектакле участвовали наши городские мальчишки. Я сразу увидел их, как только, задолго до начала, пришел в парк. В спектакле они изображали арапчат, которые открывали и закрывали занавес. Но их функции этим не ограничивались. Они все время были на сцене и, хотя не произносили ни слова, по своему участвовали в действии.

Как известно, никаких арапчат в пьесе Мольера нет. Очевидно, театр решил взять их «напрокат» у Всеволода Эмильевича Мейерхольда, который этих арапчат придумал, когда ставил в Александринском театре другую мольеровскую пьесу – «Дон Жуан», с Юрьевым – Дон Жуаном и Варламовым – Сганарелем.

Вообще заимствовать у столицы было в порядке вещей. Как известно, целые спектакли ставились по столичным мизансценам. (Что, впрочем, вряд ли можно было считать плагиатом,

поскольку о том объявлялось в афишах. В более позднее время, когда режиссура вполне утвердилась в качестве самостоятельной творческой профессии, подобные объявления делать перестали. Их стали стыдиться, но не знаю, к лучшему ли это, так как по-прежнему не стыдятся копировать.)

Пройдут годы. Я стану завсегдаем уже бывшего Александринского театра. Увижу сохранившийся на его подмостках мейерхольдовский «Маскарад» с Юрьевым в главной роли. И по рассказам очевидцев – прежде всего Владимира Николаевича Соловьева, сподвижника Всеволода Эмильевича и моего театрального учителя – восстановлю для себя, выучу, как будто бы сам смотрел, «Дон Жуана». А потом, еще позже, когда ни Мейерхольда, ни Соловьева, ни Юрьева уже не будет в живых, откроется мне пронзительный смысл ахматовских строк:

Все равно подходит расплата —
Видишь там, за вьюгой крупчатой,
Мейерхольдовы арапчата
Затевают опять возню?..

И тогда другие арапчата, рыбинские, будут всякий раз всплывать в моей памяти в странной, не поддающейся логическому объяснению взаимосвязи с моим настоящим и будущим.

Надо сказать, что отношение к революции в нашей семье было лояльным. Когда установилась советская власть, отец, в отличие от многих людей его круга, не метался в поисках иного существования. Трудиться в поте лица было ему привычно, а капиталов, с которыми было бы жаль расставаться, у него никогда не было.

Конечно, и он, и мама были далеки от революционных настроений; вообще я не помню, чтобы у нас в доме велись разговоры о политике. В крайнем случае говорили так: «Ну что они там еще придумали?» И тут же переходили на бытовые темы.

В Рыбинске мы пережили военный коммунизм. Помню, мама купила, или, скорее всего, выменяла на базаре несколько фунтов сливочного масла. Это было большим событием, вызвавшим подъем духа у всех домочадцев. Даже малявки Белла и Софья прониклись торжественностью момента. Дождавшись, когда отец вернется с работы (чтобы и он участвовал в торжестве), мы приготовились смотреть, как мама разрежет масло. Вот она взяла большой кухонный нож, примерилась и... Каково же было наше огорчение, когда оказалось, что там внутри – картошка!

Хотя в таких случаях бывало очень обидно, родители никогда не делали из них трагедию.

– Что поделаешь, – говорил отец, – некоторые люди совсем потеряли совесть, но из этого не следует, что надо сходить с ума.

Я же теперь могу сделать вывод, что при всех странностях нашего семейного уклада в основе он был крепок и по-своему естествен. В моменты существенных житейских испытаний это проявлялось наиболее отчетливо.

Еще помню, когда объявили нэп, то буквально в течение суток витрины магазинов заполнились разнообразными товарами. Мы ходили от витрины к витрине и любовались этим изобилием, не веря своим глазам. Ведь мы уже привыкли довольствоваться одной затирухой. Особенно поразили меня шоколад, торты, пирожные! Глыбы шоколада! Раньше мы могли это видеть только на картинках.

Сейчас, к старости, я вспоминаю эти поразившие детское воображение витрины, переполненные снедью.

В Рыбинске я пошел в школу сразу в третий класс, где был не очень ретивым учеником, не сильно себя утруждал. Запоминал то, что сразу ложилось в голову.

В этой школе я проучился всего один год. Летом 1922 года наша семья переехала в Петроград.

Петроград

Отец решил, что где как не в Питере можно по-настоящему развернуться человеку такой энергии и такой предприимчивости?! Приглашения на работу, насколько я помню, он не имел. Но это компенсировалось его уверенностью в том, что глубокие знатоки лесных пород на улице не валяются.

Подобный ход мысли, способный обескуражить неожиданной в отце непрактичностью, каким-то веселым своим прожектерством, свидетельствует, что задавленные на корню некоторые артистические склонности отцовской натуры иногда все-таки давали о себе знать.

Впрочем, может быть, им руководила чисто коммерческая интуиция. К тому же несколько раньше в Питере успели обосноваться его родственники, которые настоятельно советовали последовать их примеру, воспевая из своего далека неоспоримые преимущества жизни в бывшей столице и обещая помочь.

Спору нет, на первых порах будет непросто, но волка бояться – в лес не ходить, риск – благородное дело, особенно если учесть, что никто еще не умер, решив поменять худшее на лучшее.

Таков был главный аргумент в пользу отъезда. Но, с другой стороны, мало ли что! У одних на новом месте все складывается, а у других может и не сложиться. Не говоря о том, что с тремя детьми в три раза сложнее.

Таковы были аргументы против. Но даже мама колебалась, как мне кажется, только для видимости, только потому, что как-то вроде и неприлично принимать такое решение с бухты-барухты. В сущности, агитировать их не требовалось. До революции, вследствие черты оседлости, переехать в столицу было для них невозможно. А теперь появился соблазн дать желаниям волю.

Что касается меня, маленького провинциала, то сколь бы красочно ни рисовал я себе этот город, встреча с ним превзошла все мои ожидания. До и могло ли быть иначе.

Полагаю, у меня есть достаточно веские причины считать себя ленинградцем. Шутка ли, я прожил там шесть десятилетий. Вплоть до 1982 года, когда Театр миниатюр, которым я руковожу, в полном составе переехал в Москву.

Я люблю Москву. Не столько за стремительность, сколько за разнохарактерность ее жизни, которой хватило бы на несколько городов.

Как город театральный, она, по-моему, живее, мобильнее Ленинграда (что имеет не последнее значение для артиста). Наконец, в Москве давно живут и работают мои дети. Были и другие, куда менее приятные основания покинуть город, ставший родным, но всякий раз, когда в числе пассажиров «Красной стрелы» под звуки «Гимна великому городу» я выхожу на ленинградский перрон, мне неизменно чудится, будто после долгих гастролей я наконец вернулся домой.

В Петрограде мы поселились на Троицкой. На этой тихой, неширокой улице, позднее переименованной в улицу Рубинштейна, лишь два-три здания – начала XIX века – относятся к памятникам архитектуры. В нашу бытность, правда, стоял еще прелестный деревянный домик екатерининской поры, но доньше он не сохранился. Преобладают же там здания довольно-таки скучные. Во вкусе той эпохи, когда смешение стилей стали почитать образцом красоты и когда окончательно нарушился общий план Петербурга времен Растрелли и Росси, план, придававший ему тот строгий, стройный вид, которым восхищался Пушкин.

Были, конечно, улицы более благородные и более славные, нежели Троицкая. Но это не бросалось мне в глаза не только потому, что я еще не умел как следует видеть. Местоположение Троицкой, весьма оживляющее ее, позволяло чувствовать себя патриотом всего района, а не только улицы. Она упирается в Невский проспект, другим концом выходит к Пяти Углам и

параллельна набережной Фонтанки, куда можно свернуть переулком или же проходным двором так называемого толстовского дома, замечательного своими массивными чугунными воротами, по решетке которых так здорово было карабкаться, играя в матросов революционного крейсера.

Толстовский дом, этот океан жилплощади, кишел уплотненными и подселенными жильцами. Однако были также квартиры, в коммуналки не превращенные. В одной из них, пятикомнатной, располагалась семья моего дяди, маминого двоюродного брата. Кажется, он был инженером. Наверное, даже занимал ответственный пост, раз уж ему оставили самостоятельную квартиру. Дядю я помню, главным образом, лишь в той связи, что у него я впервые услышал радио. Это был приемник с наушниками, и знакомые, соседи, родственники – все, кто только мог, – ходили к нему подивиться этому чуду XX века. Так же, как тридцать лет спустя стали ходить к счастливым владельцам первых телевизоров марки КВН – с крошечными экранами, увеличенными приставными аквариумными линзами.

Мы поселились на шестом этаже соседнего (если идти по Рубинштейна в сторону Пяти Углов) дома номер 23. Всякий желающий может и сегодня убедиться в том, что этот дом не менее внушителен, чем толстовский. Но в сравнении с последним он всегда проигрывал, всегда был менее приметен, ибо на его воротах не было такой решетки, да и двор наш был самый обыкновенный, не проходной. Двор делился на две части забором, за которым находилась школа, в которой я учился. Пространство двух этих дворов – дома и школы – равняется пространству двора толстовского дома.

Сначала мы жили в большой пятикомнатной квартире. Вскоре к нам подселили одну семью, потом другую, в конце концов остались в двух комнатах, так что я оказался вместе с сестрами.

Номер школы тоже был 23, и в это число я вкладывал символический, точнее, ложноногочислительный смысл. Например, прибегнув к вычитанию, говорил себе, что дом минус школа, как, впрочем, и школа минус дом равняется нулю. Какой из этого следовал вывод, мне сейчас трудно объяснить. Но вывод следовал и почему-то был очень важен.

Подобные игры, упражнения неокрепшего ума, в которых то ли разбазаривается, то ли, напротив, накапливается умственная энергия, наверное, всем известны. Взрослея, начинаешь стесняться их: какая чушь приходила в голову! Но, повзрослев окончательно, улавливаешь в них иные оттенки: какая невинная, безоблачная, безвозвратная чушь!..

Итак, чтобы очутиться на школьном дворе, достаточно было выскочить из дома черным ходом и перемахнуть через забор. Он был высоковат, к тому же покрыт колючей проволокой, зато я был ловок и цепок. И хотя, говоря по-спортивному, я «выступал» в наилегчайшей весовой категории, ничто на свете, включая неоднократно испытанную опасность оставить на заборе кусок штанов, не могло бы заставить меня пренебречь кратчайшей дорогой.

Много воды утекло с тех пор, и жизнь научила меня брать препятствия посерьезнее. В частности, научила брать их в обход. Что поделаешь, путь не прямой, извилистый, хотя и требует долготерпения, нередко является более верным способом достижения цели. По крайней мере, в искусстве мало что удается, когда действуешь в лоб и с наскока. Это не мешает мне завистливо вздыхать о той мальчишеской прямолинейности, которой все было нипочем.

Между прочим, могу заметить не без удовольствия, что в последний раз я перелезал через забор совсем недавно. Мне шел тогда семьдесят второй год. Я жил в Серебряном Бору, в доме отдыха Большого театра, и несколько раз в неделю ездил в Москву играть вечерние спектакли. Как-то раз, возвращаясь после спектакля в Серебряный Бор, я несколько задержался, так как наша театральная «Волга» сломалась и пришлось вызывать такси. Видимо, в доме отдыха решили, что я остался ночевать в городе, и ворота наглухо закрыли. Время за полночь, сторож куда-то ушел или заснул; ни дозвониться, ни достучаться, ни докричаться не могу. Видя такое дело, таксист предлагает везти меня обратно, на городскую квартиру. Что ж,

думаю с досадой, хочешь не хочешь, придется ехать. Но вдруг вспоминаю, как в школьные годы запросто справлялся с заборами. И неожиданно для себя решаю потряхнуть стариной... Получилось, представьте себе. Изумлению таксиста не было предела. Еще бы! Я потом вообразил, как он рассказывает в кругу друзей, что видел Райкина, ночью перелезающего через забор!

При царе наша школа называлась Петровской, потом название отменили как старорежимное, а нового не дали, только пронумеровали ее. Но в обиходе она как была Петровская, так и осталась. Это была отличная школа. Когда-то она имела статус коммерческого училища, за которым укрепилась негромкая, но солидная репутация благодаря отлично подобранному преподавательскому составу. Но и в годы моего учения она по-прежнему славилась высоким уровнем преподавания.

В отличие от множества других петроградских заведений здесь почти все педагоги согласились сотрудничать с советской властью. Они оставались на своих привычных местах и занимались своим привычным делом как ни в чем не бывало. Как бы наперекор разрухе, голоду и разброду в умах, подвергавших интеллигентов старой закалки (даже и тех, что не были настроены непримиримо) искушению опустить руки, устраниться от активной деятельности.

Благодаря этому нашу школьную жизнь отличала стабильность давным-давно установившихся и тщательно оберегаемых традиций. Во всем чувствовались организованность и рачительность.

Так, учебные кабинеты, будто их не коснулось время, были превосходно оснащены. Доски и парты, атласы и книги не только не пошли на растопку (что случалось сплошь и рядом, ибо за годы Гражданской войны нужда в топливе доводила и не до такого), но сохранились в идеальном порядке. Даже когда занятия, как и везде, прерывались на неопределенный срок, педагоги и служители школы, точно защитники осажденного бастиона, не покидали ее.

Конечно, я не успел застать тот период, но, близко узнав этих людей впоследствии, могу с полным основанием утверждать, что они это делали вовсе не по инерции, не по привычке к служебному рвению. Они руководствовались убеждением, что даже и в таких условиях необходимо делать все от них зависящее, чтобы в школе теплилась жизнь. Так они понимали свой долг. Так проявлялась их подвижническая преданность идее просвещения.

Директор. Одноклассники. Елена

И до революции, и после нее многие из педагогов жили при школе. Там же была и квартира Виктора Феликсовича Трояновского.

На общих собраниях, которые время от времени устраивались в рекреациях, Виктор Феликсович напоминал генерала на смотре войск. Вообще он был, что называется, фигура.

Он обладал замысловато разветвленной бородой, которую мы прозвали двуспальной. Но если мы и позволяли себе шуточки на сей счет, то недоброй насмешки в них не было. Несмотря на то что школьника всех времен и народов хлебом не корми, лишь дай ему повод обнаружить в педагоге какую-нибудь слабину, директор являлся для нас авторитетом непререкаемым. Мы относились к нему с добровольной почтительностью, которая распространялась и на его бороду, в самом деле почтенную, как бы роднившую его с бородатыми жрецами науки, чьи портреты висели в классах. И даже ученики других школ, случалось, приходили к нам целыми делегациями, чтобы украдкой на нее посмотреть. Возможно, Виктор Феликсович догадывался об этом. Он ухаживал за своей бородой с каким-то демонстративным, как бы что-то доказывающим педантизмом. То был педантизм особого рода. В нем сказывалось умение держать не только внешнюю, но и внутреннюю форму.

Трояновский пользовался известностью как автор нескольких учебников по физике, как одаренный популяризатор науки и, по-видимому, как серьезный ученый. Он состоял профессором одного из ленинградских институтов. Как я убедился годы спустя, в академических кругах его помнили и произносили его имя с большим уважением.

Другие педагоги тоже совмещали преподавание в школе с чтением лекций и научными исследованиями. Загруженные в университете или в других вузах города, они имели возможность не держаться за школу, не тратить на нее время. Но никто из них не уходил. Повседневное общение с детьми было для них профессиональной и человеческой потребностью.

Они были энтузиастами специализированного среднего образования. Задолго до дискуссий о ранней профессиональной ориентации Трояновский и его коллеги пришли к убеждению, что адаптированные знания не приносят пользы. Своим девизом они могли бы выбрать известный афоризм Гете: «Лучше знать все о немногом, чем немного обо всем». (Я, правда, принадлежал к той весьма распространенной категории учеников, которые всегда были готовы к полемике с этой точкой зрения веймарского олимпийца. Но об этом чуть позже.)

Нельзя сказать, что гуманитарными предметами в школе пренебрегали. Но акцент ставили на математике, химии и, конечно, физике.

Чего только не делал Трояновский, чтобы влюбить учеников в физику!

В физическом кабинете хранились паровые машины, аппарат для выкачивания воздуха и еще какие-то замысловатые аппараты, назначение которых осталось для меня непостижимой тайной, но самый вид которых, казалось, агитировал в пользу физики.

В нашем классе Виктор Феликсович не преподавал, но всякий мог обратиться к нему за консультацией. Вряд ли я преувеличу, сказав, что во многом благодаря Трояновскому значительная часть моих одноклассников связала с физикой всю свою жизнь.

Думаю, он в какой-то степени причастен и к тому, что мой соученик Яша Зельдович стал выдающимся деятелем отечественной науки, академиком, лауреатом Ленинской премии, трижды Героем Социалистического Труда. Между прочим, в детстве Яков Борисович Зельдович не производил впечатление вундеркинда. Мальчик как мальчик: маленький, тихий, застенчивый.

Как-то раз, вскоре после окончания войны, мы с ним столкнулись в трамвае.

– Ой, – сказал он, – говорят, вы стали актером? Несколько удивившись, почему он со мной на «вы», я вдруг ощутил прилив большого уважения к собственной персоне и тоном

знаменитости, уставшей от поклонников, подтвердил, что я действительно актер. Актер, а не какой-нибудь там...

Он почему-то очень обрадовался этому сообщению, наговорил кучу комплиментов по поводу моих успехов еще в школьной самодеятельности и собрался выходить.

– Ну а вы чем занимаетесь? – спросил я из вежливости, точно исключая возможность, что этот маленький Яша может заниматься чем-нибудь интересным.

– Физикой, – ответил он скромно. – Если вы помните, я всегда любил физику.

Я про себя посочувствовал ему: надо же, какая тоска!

В то время Якову Борисовичу было чуть больше тридцати, но он уже успел стать членом-корреспондентом Академии наук СССР, автором глобальных научных открытий. Обо всем этом я понятия не имел. Но, вспоминая потом встречу в трамвае, не раз задумывался о преимуществах скромности.

Из своих одноклассников, к сожалению, помню немногих. Например, Сойкина. Его звали Арик. Он был сыном знаменитого издателя, который еще до революции начал выпускать журнал «Вокруг света». В те годы, когда мы с Ариком учились в школе, Сойкин-отец, напутствуемый А.В. Луначарским, принимал активное участие в становлении советского издательского дела.

Помню Толю Жевержеева, чей отец был также известным деятелем культуры, основал Ленинградский театральный музей и театральную библиотеку. Кроме того, он субсидировал кабаре под экстравагантным названием «Баба-яга». Это кабаре, между прочим, помещалось на Троицкой улице, там, где теперь Малый драматический театр.

Учился я с племянником композитора Е.Б. Вильбушевича, который был постоянным аккомпаниатором артиста Александринского театра Николая Николаевича Ходотова, настоящего «фрачного героя», выступавшего уже в советское время в концертах с мелодекламациями.

Ясно вижу себя у них дома (они жили на противоположной стороне Троицкой улицы): стены увешаны афишами и фотографиями с дарственными надписями знаменитых артистов, комнаты уставлены цветами и даже лавровыми венками, подаренными Вильбушевичу на концертах.

– Это все дядино, – с гордостью говорил Володя. Впрочем, наверное, я не случайно запомнил эту картину. Всяческие предметы артистической жизни были для меня по-особому значительны, по-особому волновали. Ведь уже в седьмом-восьмом классе я знал, или, вернее сказать, предчувствовал, что буду артистом либо... шут его знает кем.

Помню Шуру Миллера, с которым я сидел на одной парте. В свободное время мы развлекались игрой в угадывание: по внешности человека, его поведению старались определить профессию.

Большинство моих соучеников стерлись из памяти. Точнее, я помню их зрительно или по фамилии, но об их судьбах почти ничего не знаю.

Но вот судьба, которая мне известна. Был среди нас мальчик, которого мы ласково называли Левушкой. Рано лишившись родителей (они погибли в результате несчастного случая), он жил у своей тетки в Павловске. Каждый день Левушке приходилось вставать затемно, чтобы вовремя добраться до школы. Но он никогда не жаловался на это, да и вообще мне трудно представить, чтобы он на что-нибудь жаловался. Левушка, как почти все наши ребята, был склонен к точным наукам, и, очевидно, по этой причине Петровская школа так ему нравилась, что он и не думал о переводе в другую, поближе к дому. Судя по всему, условия для домашних занятий были у него далеко не идеальными, но все это восполнялось его старательностью и вдумчивостью. Вообще, несмотря на свой кроткий вид, он производил впечатление внутренне сильного, целеустремленного парня.

Казалось, он знает, а если не знает, то ищет какую-то тайну, делиться которой совершенно не намерен ни с кем.

После школы Левушка поступил в химико-технологический институт, проучился там два или три года, но, видимо убедившись, что в инженерии он не найдет того, что необходимо его душе, пошел учиться снова – в медицинский.

В 1940 году, получив диплом хирурга, он отправился воевать с белофиннами. Отечественную войну – с первого и до последнего дня – провел у операционного стола во фронтовых госпиталях. Был награжден боевыми орденами и медалями. Демобилизовался... и опять пошел учиться. В духовную семинарию. Семинарию он окончил с отличием, потом окончил Духовную академию, тоже с отличием, и его оставили в академии преподавать. Теперь он архиепископ.

Мы с ним до сих пор поддерживаем хорошие отношения. Я нахожу его интереснейшим собеседником. Он посещает театры, концерты, интересуется книжными новинками и обладает, на мой взгляд, тонким чувством юмора.

Как-то раз он пригласил меня в церковь послушать его проповедь. Говорил он прекрасно. Он говорил о людях, погибших на войне, и о том, какую ответственность несут все живущие перед их памятью.

Я слушал его и думал, сколь действенным может быть слово, обращенное с кафедры к людям, и как мы безбожно транжирим слова, которые произносим со сцены, забываем, что сцена – та же кафедра.

Да, выбор, сделанный Левушкой, вероятно, нетипичен. Но я хотел бы подчеркнуть, что для него этот выбор явился результатом глубокого потрясения, отзвуком тех тяжелейших испытаний, которые нашему поколению довелось пережить.

Вернемся, однако, в Петровскую школу.

Трояновский был верным рыцарем физики и педагогики, но любовь к ним ослепляла его.

Когда его дочь Елена Викторовна изъявила желание стать актрисой, он категорически воспротивился. Не то что был противником театра вообще или исходил из прагматических соображений, как мой отец в подобном конфликте. Просто не мог смириться с мыслью, что дочь пойдет не по его стопам, что семейная традиция заглохнет. И потребовал от нее прежде всего закончить педагогический институт, а уж потом, если захочет, пусть стремится к театральному поприщу. Елена Викторовна не посмела его послушаться и, получив диплом преподавателя, некоторое время вела физику у нас в классе.

Все мы чувствовали, что учительствовать ей скучно. Однако это не означает, что на ее уроках было скучно нам. То были самые веселые, самые легкомысленные уроки!

Приходя в класс непосредственно из отцовской квартиры, она не чувствовала себя неудобно оттого, что на ней был домашний халатик, облежавший стройную фигуру. Замечу, что наружность ее была весьма привлекательна.

Объясняя закон, допустим, Бойля – Мариотта, она могла взбивать в чашке гоголь-моголь, который иной раз, не дожидаясь звонка на перемену, предлагала отведать в знак поощрения за остроумие и находчивость: эти качества она ценила в нас больше, нежели прочность знаний.

Кроме того, ей приходило в голову взбираться на широкий подоконник и прогуливаться по нему, пока мы писали контрольную.

Может быть, она и не задавалась целью эпатировать зеленых юнцов (хотя, конечно, от нее не могло укрыться, что такой необычный метод приобщения к знаниям мы принимаем с восторгом, весьма сомнительным с точки зрения классической педагогики). Но несомненно, что свою эксцентричность она подчеркивала сознательно. То ли просто от скуки, то ли стремясь доказать отцу, что она все-таки актриса, а не учительница.

Когда я был уже в восьмом классе, мы с ней вместе участвовали в школьном спектакле «На дне». С тех пор она стала видеть во мне кого угодно, только не ученика. Главным образом

я был для нее партнером по сцене. Партнером тем более подходящим, что от души разделял ее отношение к физике.

Много позже я встретил Елену. Оказалось, что в конце концов она сбежала из школы и поступила в театр.

– Представляешь, – горячо говорила она, как будто мы только вчера расстались, – представляешь, сколько я могла бы успеть, если бы из-за папиной прихоти не потеряла кучу времени!

Не знаю, как этой непредсказуемой женщине удалось распорядиться своим временем впоследствии. Не знаю, простил ли ее Виктор Феликсович и простила ли она его. Но, как бы то ни было, он имел полное право сказать, что не только искусство, но и физика требует жертв. А она имела полное право ответить, что жертвы хороши лишь тогда, когда к ним не принуждают.

А самое главное – и это уже не зависит от чьей-либо правоты или самоотверженности – никогда не бывает известно заранее, требуются ли искусству, равно как и физике, жертвы именно от тебя.

Типичный гуманитарий

В отличие от большинства моих соучеников, для которых оказаться в нашей школе значило вытянуть счастливый лотерейный билет, я был типичный гуманитарий и тяготился тем, чем они дорожили.

Белая ворона среди технарей, я, бывало, на уроках актерствовал, веселил товарищей и всем своим поведением убеждал педагогов, что легче медведя научить кататься на роликах, чем заставить меня решать уравнения и доказывать теоремы.

Поначалу педагоги пробовали бороться с моим лицедейством. Однако не на того напали!

Отчасти меня выручала идеальная память. В то время мне было достаточно два-три раза услышать какой-нибудь монолог в театре, чтобы я мог воспроизвести его слово в слово и даже скопировать интонации. Эту способность я иногда применял на уроках математики и биологии.

Биологию, ботанику и зоологию вел у нас Виктор Михайлович Усков, отец Владимира Викторовича Ускова, впоследствии известного ленинградского артиста, одного из сподвижников Николая Павловича Акимова по Театру комедии.

Виктор Михайлович был милейший, незлобивый человек, гордостью которого была коллекция бабочек, собранная в трех шкафах биологического кабинета. Бабочки мне очень нравились, равно как и диковинные растения, аквариумы, чучела птиц, скелеты животных, которые Усков также собирал с большой любовью и выставлял уже не только в кабинете, но и в школьных коридорах.

Конечно, стоило ему задать вопрос, скажем, о рыбах, как сразу же обнаруживалась вся бездна моего невежества. Но я не терялся и начинал подробно рассказывать о ящерицах... Он морщился, как от зубной боли, и с интонацией, с какой здоровый человек может обращаться только к безнадежно больному, обрывал поток моего краснобайства:

– Понятно, Райкин. Посиди пока. Бывало, впрочем, что сама имитация сообразительности, то есть, в сущности говоря, лицедейство производили на него известное впечатление, и вместо того, чтобы поставить мне единицу, он говорил:

– Ну, Райкин, ты артист! Между прочим, несколько лет назад я получил забавное письмо, которое заставило меня вспомнить свое поведение в школе и с благодарностью оценить адское терпение, которое требовалось педагогам, чтобы выдерживать мои фиглярские интермедии.

Вот это письмо.

Здравствуйте, Аркадий Райкин!

Я Вам пишу, потому что очень-очень хочу стать актрисой. Я понимаю, что готовиться к своей будущей профессии человек должен еще со школьной скамьи. Вот я и готовлюсь, а учителя говорят, что это хулиганство. Ну как они не понимают того, что я готовлюсь?! Вот, к примеру, Юрий Дуров подошел однажды к экзаменаторам на руках, а стал всемирно известным дрессировщиком. Я же всего-навсего повторяю все движения учителей, и то сажусь для этого на самые последние парты, чтобы они не видели. Но каждый учитель, как только входит в класс, обязательно глазами ищет меня. Когда учительница стоит, ничего не делает и смотрит на меня, я тоже ничего не делаю, но как только начинает говорить, я тоже начинаю, только не говорить, а руками махать. Учительница вдруг делает страшное лицо, подбегает к моей парте и кричит: «Хулиганство! В колонии таких отправлять надо!» Она бы меня еще козой напугала. Я же хотела сделать как лучше, хотела, чтобы она на себя со стороны посмотрела, я, как Вы, хотела показать теневые стороны жизни. Вот директор – это совсем другое дело, он меня вызвал к себе и не ругался, ему, наверное, это ужасно надоело, он просто сказал: «Напиши какому-нибудь

очень знаменитому, самому твоему любимому артисту и спроси, как он расценивает всю эту твою подготовку».

С большим уважением – Наташа...

г. Тюмень, улица Республики...

Что мне было посоветовать этой Наташе? Проще всего мне было сказать, что ведет она себя неправильно и вряд ли не сознает этого. Скорее всего, просто не хочет сознавать. Но если так, то письмо написано с юмором. Не может быть, чтобы она и в самом деле думала, что я, взрослый человек, благословлю ее на подобные выходки!

С другой стороны, если быть до конца откровенным, мне хотелось воскликнуть:

«Милая девочка, я тебя понимаю! Я и сам был таким!..»

Признаваться в этом, наверное, было бы непедагогично. Но, во всяком случае, лучше, чем обвинять ее в хулиганстве.

Думаю, мои педагоги страдали от меня не меньше, чем от тюменской Наташи – ее учительница. Но колонией мне не грозили. И даже не ставили вопрос о моем переводе в обычную, неспециализированную школу.

Если бы я был просто бездельником, со мной наверняка бы не либеральничали. Но поскольку у меня был достаточно выраженный круг интересов, педагоги предпочитали делать вид, будто не замечают, как я всеми силами уклоняюсь от точных наук. К моему увлечению искусством относились с пониманием. Поощряли мои занятия в школьной самодеятельности. И не видели ничего ужасного в том, что больше всех предметов я люблю рисование.

То обстоятельство, что педагоги жили при школе (точнее, школа являлась для них продолжением дома), во многом обуславливало доверительный, как бы полу-домашний характер их отношений с учениками. Вместе с тем они не допускали какой бы то ни было разболтанности, фамильярности. У нас на занятиях и вне занятий царил легкая, я бы сказал, творческая атмосфера. Процесс познания не ограничивался временем, отпущенным на уроки, продолжался в непосредственном общении педагогов и учеников. Все это внутренне раскрепощало нас.

Тогда еще не слыхивали об игровом методе обучения. Но несомненно, что творческая атмосфера устанавливалась в Петровской школе вследствие сознательных, целенаправленных усилий Трояновского и его коллег.

Им я обязан тем, что, несмотря на все муки, какие приносили мне физика и математика, школьные годы остались в моей памяти как счастливое время.

Мне повезло: для педагогов, которых я встретил, ученики не были безликой массой, всегда готовой, дай только ей волю, к каким-нибудь диким выходкам. В нас не подозревали подвоха. Нам доверяли, понимая, что мелочной опекой не обуздать анархические порывы, не воспитать чувство ответственности. Мы были не лучше других детей и выдаваемые нам авансы оправдывали далеко не всегда. Но все же доверием педагогов дорожили, неловко было не дорожить.

Теперь, жизнь спустя, я могу в полной мере оценить, как это важно. Как это важно в любом возрасте – доверять человеку, уважать его, видеть в нем личность. Всякий раз, когда я видел, как усредняют, умаляют человеческую индивидуальность, я с досадой думал: ну почему приходится тратить свое жизненное время, свои душевные да и физические силы на доказательство этой, казалось бы, элементарной истины?!

Я хрюю, может быть, и наивную веру в воспитание чувств, в его действенную силу. Я убежден, что недостатки воспитания не могут быть компенсированы ни суммой знаний, ни жизненным опытом. Так или иначе они сказываются: не обязательно в откровенном хамстве или в неумении вести себя в обществе, но уж по крайней мере в том, что можно назвать душевной неуклюжестью.

Могут возразить, что есть ведь простые люди, университетов, как говорится, не кончавшие, но по своим внутренним качествам превосходящие иного цивилизованного хама. Разумеется. Но не стоит полагать, что эти люди таковы по природе, и только. Они тоже воспитаны. Воспитаны этическими нормами жизни, которые складывались веками.

Воспитание чувств – это благоприобретенная выдержанность внутренне раскрепощенного человека, это самоуважение, которое неотъемлемо от уважения к другим.

«Старайся понять, как сделана вещь...»

Моим любимым предметом, как я уже упоминал, было рисование. Впрочем, правильное сказать – уроки ИЗО (изобразительного искусства). Потому что наш преподаватель Владислав Матвеевич Измайлович учил нас не только держать в руке карандаш и кисть, но также разбираться в истории живописи, в ее новейших течениях.

Столь обширная задача не вменялась Измайловичу в обязанность. Забегая вперед, скажу, что позже, в театральном институте, историю живописи у нас вел другой педагог – Брюллов. Его имя и отчество стерлись из моей памяти. И вообще ничего примечательного вспомнить о нем не могу. Может быть, это несправедливо. Но так уж получилось, что образ Измайловича живет во мне, а образ Брюллова – нет. Помню только, что он был правнуком художника Карла Брюллова, водил нас смотреть «Последний день Помпеи» и, стоя у картины, рассказывал свою родословную.

Измайловичу были тесны рамки школьной программы, отводившей рисованию второстепенную роль. Он исходил из того, что научиться хорошо рисовать по силам не каждому, но грамотно воспринимать искусство, знать и чувствовать его – это для каждого возможно и желательно. Увлечь он умел даже тех, кто был равнодушен ко всему, кроме физики.

Мы занимались в специальном классе, устроенном как амфитеатр. Перед каждым стоял мольберт, и, когда в сосредоточенной тишине мы что-нибудь срисовывали, сторонний наблюдатель, случайно заглянувший к нам, мог бы решить, что попал в художественную школу.

Источником педагогических взглядов Владислава Матвеевича являлась деятельность П.П. Чистякова, которому, как известно, были многим обязаны не только передвижники, но и художники последующих поколений, не учившиеся у него непосредственно. Подобно Чистякову, непримиримому врагу холодного академизма, подобно таким выдающимся педагогам начала века, как венгр Шимон Халлоши и особенно серб Антон Ашбе, которого он почитал чрезвычайно и на которого часто ссылался, Измайлович воевал со всякой скованностью и заученностью, ориентируя нас на индивидуальную работу мысли.

Когда у кого-нибудь из нас рисунок явно не получался, он не ждал, пока незадачливый рисовальщик вконец измучается, а спокойно, не ущемляя самолюбия ученика, приходил на помощь, с изумительной легкостью и безошибочностью подправлял контур или проводил по контуру своим штрихом, сообщая фигуре живое дыхание. При этом Владислав Матвеевич любил повторять слова Дега о том, что рисунок не форма, но ощущение, которое получаешь от формы.

У него на каждый случай было припасено афористическое высказывание, и часто мы затруднялись определить, кому оно принадлежит: то ли какому-нибудь великому живописцу, на которого он счел возможным не ссылаться (полагая, что нам и так ясно, кого он цитирует), то ли самому Измайловичу. Он до того увлекался этими высказываниями, что из попутного комментария к практическим занятиям они незаметно развивались в искусствоведческую лекцию, так что мы только со звонком вспоминали о том предмете, который должны были нарисовать в течение урока.

Но даже если его рассуждения носили общий характер, они всегда включали в себя исследование тех или иных технических приемов. Он никогда не говорил только о сюжете, настроении, идее картины, и, пожалуй, главное, чему мы научились от него, – ясное понимание, что все это не существует вне особенностей перспективы, композиции, колористического решения и т. д.

Он убеждал нас: – Если хочешь получить подлинное наслаждение, старайся понять, как сделана вещь.

До революции Владислав Матвеевич сотрудничал в «Ниве». На последних страницах этого толстого респектабельного журнала нередко помещали рисунки на злобу дня. Не столько карикатурного, как теперь в журналах водится, сколько репортажного характера.

Например, полетел на воздушном шаре какой-нибудь воздухоплаватель, или английская королева дала обед в честь какой-нибудь важной персоны, или еще что-нибудь экстравагантное случилось в мире – рисовальщик все это изображает. Причем, как правило, не с натуры, а по сообщениям издалека. Напомню, что профессия фоторепортера тогда только зарождалась, фотоаппаратура была слишком громоздкой, несовершенной, чтобы можно было поспеть за всяким событием. К тому же фототелеграфа не было и в помине. И вот многие события – в особенности те, что происходили за тридевять земель, – становились объектом изображения рисовальщика.

Этим своеобразным жанром журналистики, приносившим неплохой заработок и даже некоторую – сомнительную, впрочем, для серьезного художника – известность, деятельность Измайловича не исчерпывалась.

Окончив Академию художеств, он стал принимать активное участие в столичных выставках. В основном как портретист. Правда, успехи его были весьма скромны.

Насколько я помню, он принципиально не примыкал ни к одной из многочисленных в ту пору художественных группировок, стремился к независимости, но независимости в его работах как раз и не ощущалось. Он писал добротнo, не более того. На фоне выдающихся достижений русской живописи десятых – двадцатых годов у него, пожалуй, не было шансов обратить на себя внимание.

Думаю, Измайлович это понимал. Думаю даже, это была драма его жизни. Драма недостаточной одаренности как живописца.

В таких случаях нередко начинает развиваться комплекс Сальери. Но он был бескорыстен в своей отзывчивости ко всему, что отмечено талантом. И, по моему твердому убеждению, вовсе не был бесталанным человеком. Прежде всего он был одарен как профессиональный знаток и ценитель изобразительного искусства.

Любопытно, что в своей живописи Измайлович придерживался достаточно консервативных, старомодных установок (ему как бы не хотелось расставаться с XIX веком), а вот на наших занятиях это не отражалось. Менее всего он был склонен рассматривать явления искусства в свете собственных страстей и пристрастий. В этом отношении его вкус, такт, чувство меры казались мне безупречными. Если же и можно было в чем-то упрекнуть его, так это, пожалуй, в некотором объективизме, в излишней нейтральности суждений. Он как бы самоустраивался, когда анализировал и оценивал, решающим для него оставался один и тот же критерий: входила ли такая-то задача в авторский замысел, добился ли художник того, чего хотел. Выражения «мне нравится» или «мне не нравится» в лексиконе Измайловича отсутствовали. И не потому, что он не имел своего мнения. Но потому, что его идеалом была точность. Точность без примеси вкусовщины...

Большой художник часто бывает несправедлив к своим собратьям по профессии. И в предшественниках, и в современниках он прежде всего ищет косвенного подтверждения своим собственным идеям. Его симпатии и антипатии тесно связаны с тем, что делает он сам. Измайлович же провозглашал идею мастерства, идею таланта, который в конечном счете возвышается над направлениями и тенденциями, над междоусобицей художественных группировок, над временем.

Он мог говорить о картинах Ван Дейка или Вермеера так, словно они были написаны в наши дни. И, с другой стороны, – о картинах Пикассо или Филонова, как если бы они уже давно стали достоянием истории.

Такой педагог, как наш Владислав Матвеевич, был незаменим для того, чтобы мы могли научиться без предвзятости и, так сказать, с достаточного расстояния постигнуть природу раз-

нообразных «измов» XX века, не противопоставляя один «изм» другому, но ощущая их взаимообусловленность, их общую историко-культурную функцию.

На уроках Измайловича наступал час моего торжества. Здесь я мог дать фору любому. Вообще в школе меня считали заправским художником: поручали расписывать стены комсомольского бюро, оформлять выпуски стенгазеты. Я занимался этим с удовольствием, особенно увлекался шрифтами, и на районных и городских конкурсах школьных стенгазет не раз получал призы.

Владислав Матвеевич считал, что если я буду много работать над собой, то смогу поступать в Академию художеств. Одно время я всерьез готовился последовать его совету, несмотря на то что моя любовь к театру определилась вполне. Сейчас даже странно подумать, как я мог колебаться. Но тогда во мне происходила нешуточная борьба. В конце концов перевесил театральный институт, но, прежде чем принять окончательное решение, я счел своим долгом посоветоваться с Владиславом Матвеевичем. Он был в курсе моих увлечений, относился к ним сочувственно, хотя в то же время, как мне казалось, и ревностно. Я шел к нему, боясь, что он не одобрит мой выбор, сочтет его легкомысленным

Но он сказал, что никто, кроме меня самого, не может сделать этот выбор.

– Ты должен поступить так, как чувствуешь сам. Ни чьи советы здесь тебе не помогут. Но учти: за двумя зайцами погонишься – ни одного не поймаешь.

Поддерживая с Владиславом Матвеевичем хорошие отношения и после окончания школы, я захаживал к нему в Дом ученых, где он вел любительскую изостудию, пока не началась война. (Кстати, блокаду от первого и до последнего дня он пережил в Ленинграде.) Всякий раз я находил его приветливым и внутренне спокойным, как может быть спокоен лишь тот, кто занимается своим делом и этим удовлетворен вполне.

Но в то же время он напоминал мне этакого алхимика, сосредоточенного на чем-то таком, что недоступно пониманию непосвященных и даже как бы не нуждается в понимании.

Нет, я не могу сказать, что он был не от мира сего. Он выказывал живой интерес к моим театральным делам, да и вообще к театру. Обо всем судил здраво, и я не замечал в нем затаенной подавленности или желчности. В сущности, он не менялся, хотя годы, как говорится, брали свое. Он искренне радовался встречам со мной. Прежде всего – возможности продемонстрировать работу какого-нибудь своего ученика. И когда я говорил, что эта работа и мне кажется удачной (хотя, часто бывало, не видел в ней ничего особенного), он радовался еще больше:

– Вот увидишь, из этого мальчика обязательно выйдет толк!

Он все так же любил искусство. И ничего не требовал взамен.

Я – тоже любил. Но по-другому. Выходя от него на улицу, я обычно испытывал облегчение. Хотя еще час назад спешил в Дом ученых на всех парах. За те несколько месяцев, что я не видел его и даже о нем не вспоминал, я успевал незаметно соскучиться. Тем не менее, в очередной раз прощаясь с ним и обещая, что теперь-то уж не буду пропадать надолго, что на будущей неделе загляну непременно опять, я сам себе не верил, да и он, вероятно, не верил мне. Уходя от него, я всегда с некоторой грустью думал, что Владислав Матвеевич не очень удачлив и заслуживает большего, нежели добился.

Откуда такие мысли? Разве этого мало – прожить жизнь, пусть небурную, негромкую, но достойную, долгую, целиком отданную искусству, благодарным ученикам?!

Наверное, я чувствовал в нем недоволенность. Наверное, и впрямь ему не хватало простора, чтобы раскрыться, развернуться прежде всего как деятелю, а не только как педагогу. А может быть, корень вопроса вовсе не в нем, а во мне. Мне, особенно в молодости, трудно было понять людей, не склонных добиваться внешнего успеха.

К сведению о знающем глазе

Возглавляемые Измайловичем, мы всем классом часто ходили в Русский музей, в Эрмитаж, а также на выставки современной живописи. Одна из них, в Доме печати в 1927 году, произвела на меня неизгладимое впечатление. Это была выставка Мастерской аналитического искусства или, иначе говоря, «выставка школы Филонова». С той поры Павел Николаевич Филонов – один из наиболее почитаемых мною художников.

На стенах театрального зала Дома печати висели внушительных размеров полотна, которые, как гласила афиша, объединялись темой «Гибель капитализма». (В том же зале вечерами давали спектакль «Ревизор» в постановке Игоря Терентьева, замечательного режиссера мейерхольдовской закваски, который к тому же был еще и поэтом-футуристом; спектакль был оформлен также группой филоновских учеников и сподвижников.) Другие картины, размером поменьше, почему-то стояли – именно стояли! – на полу, и зрители бродили между ними, как по лабиринту.

Возможно, столь странный принцип экспозиции был продиктован просто-напросто тем, что все картины нельзя было разместить на стенах. Но не исключено и такое объяснение: этот лабиринт возник в результате сознательного намерения организаторов выставки усилить в зрителе то ощущение дискомфорта, которое рождалось самими работами филоновцев и прежде всего – основным мотивом творчества их лидера: наступлением урбанизма, «асфальтовой» культуры города, вызывавшей в Филонове смятение и тревогу, побуждавшей стремиться к высвобождению из-под власти механических щупалец этой «всепоглощающей гидры», как он сам говорил.

Не помню кто, вероятно Измайлович, мне объяснил, что Филонов делит художников на две категории: у одних – видящий глаз, у других – знающий. Первые замечают в предмете только видимые или только невидимые его особенности. А вторые – связывают воедино видимое и невидимое, предметное и беспредметное. Дают «формулу предмета». Знающий глаз – это универсальность взаимосвязей, свойственная и самой природе.

Мне так нравилась эта идея! Я находил, что и к актерскому творчеству она приложима.

В годы моей юности Павел Николаевич Филонов был очень популярен, особенно среди молодежи, настроенной воинственно по отношению к академизму. Он для нас был одним из тех, кто олицетворял рождение нового, революционного искусства.

Но так сложилось, что сегодня он слишком мало известен широкой публике. Конечно, его имя то здесь, то там появляется, мелькает. И все же его биография, характер его идей, наконец, его работы остаются, как правило, объектом внимания лишь узкого круга специалистов.

Расплывчатость общераспространенных представлений об этом художнике – следствие той расточительности, которую мы иногда позволяем себе, будучи поистине богачами, владеющими несметными сокровищами отечественной культуры.

Я не был знаком с Филоновым. И хотя при жизни мог быть ему представлен, откровенно скажу, что даже в достаточно самостоятельном возрасте, уже окончив институт и играя в театре, я не стремился к этому.

Дело не просто в робости поклонника перед мэтром. (Скажем, по отношению к Юрьеву или Корчагиной-Алек сандровской я робости не испытывал, хотя, будучи знаком с ними, смотрел на них, естественно, снизу вверх.) Дело в том, что слишком уж разными были наши орбиты.

Художникам его масштаба, его склада свойственна особая замкнутость, особая разборчивость общения. Было бы наивно полагать, что ими руководит гордыня. Нет, это совсем другое. Следуя жестким, подчас до обидного жестким принципам отбора людей, которых они считают возможным допустить в свой мир, они оберегают себя от опустошительного воздействия полувзаимности, полупонимания, нередко скрывающихся за самыми, казалось

бы, искренними изъявлениями восторга. В сущности, они признают только учеников, последователей или же равных себе оппонентов. Бытовые же формы общения для них излишни, неувлекательны, и это вполне естественно, особенно если учесть их обостренное чувство быстротечности жизненного времени.

Я бегал из театра в театр, с выставки на выставку, легко отзывался на каждое впечатление. Чем только я не увлекался! В том числе и Филоновым. И по-видимому, чувствовал себя неспособным к тем душевным затратам, которые, судя по картинам Филонова, а также по легендам, окружавшим его имя, были бы необходимы при личных контактах.

Когда я думаю, почему Филонов так волнует меня, я не могу дать исчерпывающего объяснения. Во многих отношениях он, казалось бы, должен быть мне чужд или, во всяком случае, неблизок. Так, присущие его натуре и неотъемлемые от его живописи категоричность, резкость, истовость, хотя и свидетельствуют о необычайной мощи его духовного мира, никогда не являлись для меня, так сказать, идеальными качествами. То есть я не считаю, что именно такие качества непременно украшают любого художника и что именно к ним должно во что бы то ни стало стремиться.

Будучи прежде всего человеком театра, я испытываю некоторое утомление, когда не ощущаю в натуре человека, равно как и в его творчестве, игры полутонов, игры, которая может быть сколь угодно серьезна, но при этом ведется с внутренним чувством собственной условности, собственной относительности.

Тем не менее было бы заблуждением полагать, будто пристрастия в искусстве ограничиваются лишь кругом близких тебе явлений. Если ты, что называется, открыт миру, если ты восприимчив ко всему живому, тебя не могут не потрясать и те творения, которые на первый взгляд бесконечно от тебя удалены.

В искусстве, как и в жизни, существует бесчисленное множество взаимосвязей между явлениями, казалось бы, несопоставимыми. Когда не так давно я смотрел фильм «Рим» Федерико Феллини, фильм, прославляющий величие Вечного города, то вспоминал, как ни странно, «городские» картины Филонова, написанные в основном еще до революции. Хотя ничего нет более противоположного фильму Феллини по восприятию городской цивилизации.

У Филонова это восприятие мрачное, гнетущее. Город у него представляет собою хаотическое нагромождение построек, в груды которых втянуты какие-то кошмарные человекообразные существа с уймой ног, уймой рук и почти без голов (как, например, в картине «Перерождение человека»); от безлюдной улицы, равно как и от переполненного посетителями кабачка (в картинах «Улица» и «Кабачок») веет одиночеством. Но вместе с тем все здесь протестует против утраты человеком индивидуальности, и в этом ощущаешь огромный заряд человечности его искусства.

Пусть Филонов несколько утрировал опасности урбанизма, зато совсем не утрировал опасности бездуховного существования, существования-потребления.

Именно с Филонова для меня началось постижение одного из важнейших мотивов искусства и литературы XX столетия: преодоление власти предметного, «вещного» мира.

Для меня Филонов стоит в одном ряду с Мейерхольдом. Недаром и тот и другой предпочитали называться «мастер». Недаром те, кого они обращали в свою веру, проходили обучение в «мастерских». Любопытно также, что они равно не любили глаголов «создать», «сотворить», а говорили «сделать». Не любили слово «картина» или слово «спектакль», а говорили «вещь».

Этой «производственной» терминологией подчеркивалось, что творчество не есть божественное наитие, опьянение, но прежде всего – целенаправленный, конструктивный процесс, превращающий объективную реальность в реальность художественную.

Мне представляется, что между филоновским и мейерхольдовским началом в искусстве можно найти немало общего. Несмотря на то что как люди и как художники они были весьма несхожи, в работе никогда не встречались и на многое смотрели по-разному.

Возможно, это мое ощущение выглядит слишком субъективным: в конце концов между всеми людьми и всеми художниками можно отыскать что-то общее. Возможно, я сближаю их, повинуюсь главным образом логике своего собственного духовного развития. Но, с другой стороны, это развитие было обусловлено объективными обстоятельствами, вполне конкретным отрезком исторического времени. Само время сблизило эти дорогие для меня имена.

Любовь на любовь не похожа

Изобразительное искусство – одно из наиболее глубоких и трепетных увлечений моей жизни. Я постоянный зритель художественных выставок, читатель искусствоведческой литературы, любитель посещать запасники картинных галерей, мастерские художников и скульпторов. Мне нравятся самые разные манеры и стили. Но, хотя мои эстетические привязанности достаточно устойчивы, систематизировать их я бы не взялся, да никогда и не чувствовал в том необходимости.

Иногда меня спрашивают, кто мой самый любимый художник (писатель, композитор, артист и т. д.). Несерьезный вопрос. Во всяком случае, ответить на него всерьез я не могу.

В «малых голландцах» меня привлекают прелесть обыденной жизни, настроение интимности и уюта. В этой на первый взгляд незамысловатой простоте много поэзии и много мудрости. Портреты Франса Хальса или натюрморты Виллема Хеды, достигающего поистине совершенной натуральности, иллюзорности фактуры, в иные моменты необходимы мне в большей степени, чем все новаторы XX века, в том числе и Филонов. Они действуют на меня умиротворяюще, пробуждают во мне, пусть ненадолго, вкус к созерцательности как основе душевного равновесия, основе приятия мира. В моей не очень простой жизни это необходимо. И даже пейзажи Якоба Рейсдаля, такие как «Болото» или «Еврейское кладбище», где на одном из надгробий художник начертал свое имя, сообщают мне, как ни странно, гармонию. Живопись «малых голландцев», каковы бы ни были их сюжеты, всегда излучает внутренний покой и явственно ощутимую, я бы сказал, осязаемую тишину, какое-то тихое свечение духа. Кстати, свои натюрморты они называли *stilleven*, что означает «тихая жизнь», и это гораздо точнее выражает тот смысл, который они вкладывали в изображение вещей, нежели *nature mort*, что означает «мертвая натура».

Люблю Валентина Серова. Его творчество для меня неразрывно связано с тем, как мучительно он работал. И может быть, именно этим прежде всего ценно. Он просто не мог работать иначе как стиснув зубы, постоянно воюя с самим собой. Достаточно почитать его письма, чтобы понять, какими колоссальными усилиями воли достигал он легкости, непосредственности, от природы ему несвойственной. В его личности меня всегда поражало это упорство, соединенное со стремлением быть и казаться беззаботным. Последнее, впрочем, почти никогда ему не удавалось. Разве что во время путешествий по Греции или Италии. Путешествий, которые скорее напоминали бегство от собственных замыслов.

Но зачастую я не в состоянии ответить, почему один художник оставляет меня равнодушным, а другой – не перестает волновать. И это не противоречит той заповеди Измайловича, о которой я говорил выше: старайся понять, как сделана вещь.

Можно стараться это понять, можно отдавать себе отчет в том, в какой технике, в какой манере исполнена картина, и, храня объективность, отдавать должное одаренности автора. Но все аргументы будут мертвы, если главным из чувств, которые вызывает в тебе художник, остается лишь чувство почтительности.

В юности, когда все вокруг восхищались скульптурами Родена, умом я понимал: Роден – великий скульптор.

И говорил вместе со всеми: Роден прекрасен! И даже не задумывался о том, что нечто он, в сущности, мало что дает; как ни силюсь его полюбить, ощущаю в нем какую-то приторность, я бы сказал, чрезмерную увлеченность остановленным мгновением. Именно мгновением, моментом, которому при всей пластической выразительности недостает, на мой взгляд, волнующего драматизма.

Не помню, что послужило толчком к тому, чтобы сознаться себе в этом. Но факт: задумался и сознался. И это явилось полезным открытием для меня. Потому что, повторяя общие

места о Родене, я тем самым затушевывал свое собственное восприятие пластического искусства.

Гораздо ближе мне творчество Майоля – в известной степени антипода Родена.

Подлинным потрясением стала для меня встреча с работами современного венгерского скульптора Имре Варги. В Будапеште открыта галерея, где выставлены его вещи. Каждый раз я выходил оттуда с бьющимся сердцем.

У нас его, к сожалению, знают мало. Поэтому позволю себе описать некоторые из его работ. Вот, например, такая: стоит солдат в полный рост, но... без головы. В руке он держит шапку, как бы ожидая подаяния. Одной ноги нет, она отнята по колено. На груди большим трехдюймовым гвоздем прибит бумажный орден. Ошеломляет сочетание разных, казалось бы, несовместимых материалов: бронзы, дерева, железного гвоздя, бумаги.

Огромное впечатление произвел на меня памятник художнику Дюле Дерковичу, установленный на площади одного из небольших венгерских городов. Здесь скульптор также использует вольное сочетание различных фактур – бронзовой фигуры, деревянной конструкции и живой природы, в которую вписывается памятник. Изможденный человек (художник умер от голода) стоит на подиуме – деревянном полу, на фоне стены с открытым окном. В его руках палитра и кисти. Деревянные рамы окна с разбитыми стеклами хлопают от ветра, то открываются, то закрываются, издавая жалобный звук. Они пропускают и дождь, и снег – в зависимости от времени года.

Имре Варга – автор памятника Ф. Листу в Будапеште. Бронзовая фигура с белыми развевающимися волосами (скульптор обработал их паяльной лампой) стоит на балконе, выстроенном на уровне второго этажа дома, где жил Лист. Решетка балкона не видна, она как бы обвита разноцветным плющом – зеленоватым, сиреневым. Бронзовый Лист смотрит на проходящих внизу по улице людей. Возникает удивительная сопричастность монументальной скульптуры жизни улицы. Ничего подобного видеть мне не приходилось.

Все работы Имре Варги исполнены захватывающего драматизма. Конечно, мое восхищение этим скульптором отнюдь не принижает значения Родена. Если бы даже я и поставил перед собой такую безумную цель, достигнуть ее все равно было бы невозможно; значение того или иного художника, его роль в истории искусства – вопрос не вкусовой.

Я хочу сказать лишь то, что не верю в непосредственность эстетического чувства людей, готовых всегда восхищаться тем, чем принято восхищаться. Бесцветность, безликость отношения к искусству бывает свойственна отнюдь не только людям неподготовленным, робеющим перед авторитетами и потому бездумно озабоченным лишь тем, как бы не попасть впросак. Такое отношение нередко проявляют и люди осведомленные, занимающиеся искусством профессионально.

В этой связи мне вспоминается рассказ Измайловича: на одном из вернисажей, куда собрался весь цвет российской художественной критики, художники, входившие в группу «Бубновый валет», решили проучить знатоков, которые, с точки зрения этих художников, не столько вникали в особенности новой живописи, сколько стремились доказать, что бубновова-летовцы чересчур подвержены влиянию французов. И вот картину русского художника Савенкова снабдили табличкой с фамилией французского художника Дерена, а картину Дерена, висевшую рядом, – табличкой с фамилией Савенкова. Эффект превзошел все ожидания: картину, подписанную фамилией Дерена, знатоки признали образцовой, а другую – подражательной.

Легко вообразить, какой был конфуз, когда обман раскрылся!..

Штрихи к портрету Пьеро

С художником Василием Михайловичем Шухаевым я познакомился в начале шестидесятых. Это было в Тбилиси, где он обосновался после войны. Знакомство наше не было близким, но при этом оно чрезвычайно значительно для меня.

Шухаев был человек несговорчивый, неулыбчивый. Глаза его были полны, я бы сказал, строгой печали. Но едва нас представили друг другу, едва было произнесено несколько слов – в сущности, всего лишь дань вежливости, – как я почему-то почувствовал себя легко и свободно, будто был с ним знаком всю жизнь.

Впрочем, для меня в этом не было ничего удивительного. Как раз было бы странно, если бы все было наоборот. Дело в том, что я и раньше, задолго до этой встречи, ощущал, что меня связывают с ним какие-то незримые нити.

Столь существенные для его творчества мотивы комедии дель арте, мотивы лицедейства и маскарада еще со студенческих лет вызвали во мне глубокую симпатию, ощущение некой сопричастности. Ведь то была и моя – игровая – стихия.

Кроме того, когда мы встретились, я был достаточно информирован о драматических обстоятельствах его биографии (еще в конце сороковых годов мне рассказывал о них Николай Петрович Акимов, который был одним из верных учеников Шухаева). Эти обстоятельства были достаточно типичны для своего времени; нечто подобное случалось со многими моими друзьями и знакомыми, так что я хорошо понимал, чего стоило этому внешне мягкому, но при том чрезвычайно волевому человеку до самых преклонных лет сохранить в себе эту великую способность «быть живым, живым, и только».

Шухаев прожил долгую жизнь, которая как бы разделилась, раскололась надвое. Настолько вторая половина жизни была непохожа на первую.

Первая половина, безоблачная, полна внешних событий, счастливых и шумных начинаний, которые восторженно приветствовались широкой публикой и вызвали уважение в солидной профессиональной среде. У него в ту пору было все, что так необходимо художнику для спокойного и уверенного самоощущения. Заботливое отношение друга-учителя Д.Н. Кардовского, у которого он прошел отличную школу мастерства, школу любви к мастерству, любви к совершенству. Поддержка друга-единомышленника А.Е. Яковлева, с которым в молодости он был неразлучен: вместе работали, грезили, путешествовали, делили поровну первые успехи. На Капри в 1914 году они написали знаменитый двойной автопортрет «Арлекин и Пьеро», подлинник которого находится в Лувре (Яковлев – в костюме Арлекина, Шухаев – Пьеро). Я очень люблю эту картину.

Шухаев той поры был окружен атмосферой товарищества, творческого содружества, той атмосферой, при которой искусство и жизнь как бы перетекают друг в друга, образуют некую слитность и в этом качестве воспринимаются как нечто абсолютно естественное, безотносительное, точно и быть не может никакого разрыва, никакого противоречия между ними.

Любопытно, что в театре Шухаев дебютировал поначалу не как художник, а как актер. Это было в 1911 году, когда он еще учился в Академии художеств и однажды оказался на репетиции пантомимы «Шарф Коломбины», которую ставил Мейерхольд. Репетиция Мейерхольда произвела на него огромное впечатление, он пришел и на следующую, и потом старался не пропускать ни одну из них вплоть до премьеры. А когда по каким-то причинам из спектакля ушел исполнитель роли слуги Пьеро, Мейерхольд решил занять в этой роли Шухаева. Затем он играл и в «Балаганчике» Блока, удостоившись похвалы режиссера, призывавшего его даже бросить занятия в академии и стать профессиональным артистом. Впоследствии, когда Шухаев перед самым началом Первой мировой войны вернулся в Петербург из Италии, Мейерхольд, репетировавший в то время «Маскарад» в Александринском театре, вновь предлагал

ему участвовать в спектакле... Все это свидетельствует не только о том, что Василий Михайлович был человеком разносторонней одаренности, но прежде всего о том, что он во всех проявлениях своего таланта был человеком театра.

В первые годы революции Кардовский, Шухаев и Яковлев организовали так называемый «Цех святого Луки» – союз художников, отличавшихся неоклассическими устремлениями, вкусом к традиционализму, намерением опираться на искусство старых мастеров в поиске новых художественных завоеваний.

В 1921 году, когда в Петрограде было так голодно, что продуктовые пайки Академии художеств состояли из полугнилой капусты и конопляных семян (Горький называл эти пайки «великолепным кормом для канареек»), Шухаев, как и многие другие деятели искусства, был направлен за границу. Он подчеркивал в разговоре со мной, что его именно направили туда – по инициативе самого Луначарского.

Оказавшись в Париже, он быстро вошел в моду. Так, великая русская балерина Анна Павлова обратилась именно к Шухаеву с просьбой написать ее портрет, отказав в этом Юрию Анненкову, одному из лучших портретистов. Как театральным декоратором Шухаев сотрудничал с труппой знаменитой танцовщицы Иды Рубинштейн, а также с театром Никиты Балиева, называвшимся, как и прежде в Москве, «Летучая мышь». Этот театр с успехом гастролировал не только в Европе, но и в Америке, и многие русские художники, находившиеся тогда за границей, увлеченно работали для него. Среди них, кроме Шухаева, были Александр и Николай Бенуа, Ладо Гудиашвили, Сергей Судейкин.

Замечу, между прочим, коль скоро речь зашла о Никите Федоровиче Балиеве, что деятельность его всегда вызывала у меня обостренный профессиональный интерес, хотя, разумеется, я не мог видеть его ни на сцене, ни в жизни. Его «Летучая мышь» в какой-то степени прародитель и нашего Театра миниатюр. Это один из первых в России и наиболее самобытных опытов создания театра малых форм. Вот почему я всегда пользовался удобным случаем, чтобы расспрашивать о Балиеве и его театре тех, кто хорошо знал его лично, – того же Шухаева, Гудиашвили, Анненкова, с которыми познакомился в 1966 году в Лондоне.

Все они свидетельствовали, что Балиев, мастер точной, блестящей пародии, обладал какой-то неуловимой, «гуттаперчевой» техникой, позволяющей ему передавать оттенки того или иного пародируемого стиля с такой убедительностью, словно это был его собственный стиль. Как артист и как режиссер он никогда не строил свои пародии лишь на формальном подражании, копировании, передразнивании. Но всегда исходил из того, что всякий стиль, всякий прием, доведенный до некоего сгущения, предела выразительности, как бы начинает пародировать сам себя. Я думаю, впрочем, дело тут не только в технике, но прежде всего в скептическом складе его натуры.

Шухаев рассказывал, что с Балиевым было легко работать, все любили его, хотя он бывал и капризен и противоречив в своих симпатиях и антипатиях, что подчас доходило до эксцентрических крайностей, утомительных для близких ему людей. Эту легкость в работе Шухаев объяснял виртуозным профессионализмом Балиева, широтой и непредвзятостью его художественных ориентиров.

В 1935 году Шухаев вернулся на родину и несколько лет активно участвовал в художественной и театральной жизни Ленинграда.

Я помню в его декорациях оперу «Луиза Миллер» Верди на сцене Театра оперы и балета имени С.М. Кирова. Помню, как живо обсуждали мы, студенты театрального института, громогласный конфликт между Шухаевым и режиссером В.В. Люце, который должен был ставить в Большом драматическом театре «Каменного гостя». Конфликт состоял в том, что художник не принимал предложенного режиссером сугубо бытового решения спектакля и отказался продолжать совместную работу. Премьера вышла без фамилии Шухаева на афише, провалилась,

что называется, с треском, к вящему удовольствию рьяных его сторонников, среди которых были и мы, ученики Соловьева.

Надо сказать, что в те годы он так и не обрел «своего» режиссера. Исключение составлял только Сергей Эрнестович Радлов, да и то с оговоркой. Сотрудничали они с Радловым только один или два раза и, по правде говоря, тоже без особого успеха. Но все-таки с Радловым Шухаев хотя бы мог изъясняться на одном театральном языке, с другими же вообще взаимопонимания не было. И это не случайно.

В сценографии Шухаев развивал традиции А.Я. Головина, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинского, отчасти Леона Бакста. Что, конечно, никак не сочеталось с унылой бесстильностью, безобразностью, с пустопорожной патетикой режиссуры иллюстративной, натуралистической, предъявлявшей к работе театрального художника слишком прикладные, «вспомогательные» и зачастую удручающе приблизительные требования. В тридцатых годах такая режиссура стала главенствовать в ленинградских театрах, и мастерство Шухаева, вся живописная и – шире – игровая культура его, все его опыты оказались просто ненужными.

Вскоре он стал жертвой доноса и очутился где-то под Магаданом. Там ему повезло: определили чертежником в лагерную контору. Потом ему удалось устроиться художником в Магаданском театре. В этом театре в ту пору были, между прочим, собраны отменные творческие силы. В частности, там находился и известный режиссер-мейерхольдонец Леонид Викторович Варпаховский. Рассказывая об этом этапе своей биографии, Шухаев полушутя подчеркивал, что в том театре он получил счастливую возможность оформить ряд спектаклей, близких ему по духу. Причем оформить их, не поступаясь своими творческими принципами. Это были «Стакан воды» Скриба, «Мадемуазель Нитуш» Эрве, «Лев Гурыч Синичкин» Ленского, «Трактирщица» Гольдони и еще несколько других...

В 1947 году Шухаев получил разрешение поселиться в Тбилиси. Там он осел прочно. Вторая половина его жизни резко отлична от первой. Почти полное отсутствие публичности. Упорный труд, что называется, для себя. Тяготы быта. Скромная преподавательская работа на кафедре рисования в Академии художеств в Тбилиси. Тихое, едва ли не келейное (в противовес его человеческому и художническому темпераменту) существование «последнего из могикан».

Впрочем, Василий Михайлович не роптал. В известном смысле ему повезло больше других: в Тбилиси он обрел новых друзей, чья помощь и чье понимание были для него спасительны. В этом достаточно узком кругу грузинской художественной интеллигенции его уважали и ценили именно как художника. И не только за прошлые заслуги. В конце сороковых годов он снова вернулся в театр: оформил три спектакля в Театре имени К. Марджанишвили, работал в опере, в русском театре. И, как некогда в молодые годы, подолгу сидел на репетициях спектаклей. Тем не менее главной сферой его деятельности становится живопись.

В Москве и Ленинграде мало кто имел тогда представление обо всем этом. Мы толком и не знали, как работает Шухаев и работает ли вообще. Лишь в 1962 году в Ленинграде – впервые почти за тридцать лет – состоялась первая персональная выставка художника, приуроченная к его семидесятипятилетию. К тому времени, будучи в Тбилиси, я уже лично познакомился с Шухаевым. Хорошо помню ту выставку. Ее открывал Акимов. Он взволнованно говорил о «возвращении на круги своя», имея в виду, что Шухаев таким образом возвращался в город своей юности, на свою культурную почву. И еще говорил, что честность учителя для него, Акимова, всегда была вдохновляющим примером. И все, кто потом выступал, так или иначе говорили о честности.

Народу собралось видимо-невидимо. Что, конечно, понятно: в ту пору мы не были избалованы хорошими выставками, жажда духовных впечатлений, носивших характер общественного события, была огромна. Но все же я был удивлен, обнаружив, что подавляющее большинство зрителей люди совсем молодые. Те, кто по возрасту не мог помнить Шухаева в довоенное время и, как мне казалось, вообще не мог знать о нем.

Когда мы познакомились, Василий Михайлович был уже стар, абсолютно сед, одышлив, в движениях медлителен, тяжеловат. Вообще он выглядел болезненно. Хотя невозможно было назвать его дряхлым. Меня поразило, до чего изменился его облик, сохранившийся в моей памяти еще с довоенного времени. Объективно говоря, поражаться тут было нечему: прошло ведь очень много лет, и каких лет! Но когда в эти годы заходила речь о Шухаеве (это происходило, как правило, в наших, как говорится, сугубо частных беседах с Акимовым, больше, пожалуй, ни с кем я его не вспоминал), всякий раз я воображал его именно таким, каким видел до войны. И как-то невольно привык к тому, что Шухаеву пятьдесят с «хвостиком», всего – пятьдесят.

Но конечно, больше всего поразила меня крепость его духа, о которой свидетельствовали не только его глаза, очень живые и ясные, при всей печали, затаенной в них, но также живость и ясность его суждений. Особое свойство человека, привыкшего много и напряженно работать, находящего в работе смысл всей жизни.

Моя коллекция

За долгую жизнь у меня собралась солидная, хотя весьма разнородная коллекция живописи. Я не случайно говорю «собралась» – так, будто это произошло само собой. Дело в том, что считать себя настоящим коллекционером я не вправе. Большинство имеющихся у меня работ подарено мне их авторами – художниками самых разных направлений и дарований, с которыми я был дружен или просто знаком. Остальные работы я приобретал от случая к случаю, специально ничего не искал. Вообще, при всей своей страсти к коллекционированию (и не только живописи), я никогда этим не занимался всерьез (то есть с той систематичностью и целенаправленностью поиска и отбора, в силу которых грани между увлечением и профессией стираются).

Тем более я никогда не стремился превращать свою квартиру в подобие музея. Вплоть до середины пятидесятых годов, когда мы с женой и двумя детьми жили в коммунальной квартире, где кроме нас было еще двадцать шесть соседей, я и возможности такой не имел. Но дело не только в этом. Повидав на своем веку такие квартиры, где вещи, пусть и антикварные, как бы вытесняют человека, я всегда испытывал внутреннее сопротивление этому стремлению людей эстетизировать окружающее их жилое пространство до такой степени, словно они задаются целью выкачать из этого пространства воздух. Дома надо жить, а не только вытирать пыль.

Впрочем, я вовсе не хотел бы выглядеть поборником бытового аскетизма, который, на мой взгляд, отдает ханжеством в тех случаях, когда не является вынужденным образом жизни. Аскетизм, выставленный напоказ, – это уже ненормальность. Это все равно что кричать: смотрите, смотрите! вы видите, какой я скромный?! Тут все дело в чувстве меры, в том, чем наполнена твоя жизнь.

Сколько, например, я знал замечательных людей, у которых за душой, как говорится, копейки не было, но жилище которых не производило впечатления угнетающей бедности только потому, что отражало индивидуальность хозяев, их содержательный внутренний мир. В этом отношении, как и во многих других, для меня был и остался ориентир Владимир Николаевич Соловьев. Я уже упоминал о нем на этих страницах, но главный разговор о нем впереди. Здесь же, раз уж к слову пришлось, скажу, что он был удивительным бесребреником, человеком на редкость непрактичным в бытовом отношении. Но от частых посещений его весьма скромного дома у меня осталось стойкое ощущение, что он богач. Потому что это был дом, переполненный книгами. Причем это ощущение объяснялось не столько даже количеством книг, сколько тем, что они, если так можно сказать, постоянно функционировали. Чувствовалось, что они здесь отнюдь не для мебели, хотя, если бы вдруг их убрали, бросилось бы, наверное, в глаза, что это чуть ли не единственная «мебель» в доме...

Вернусь, однако, к своей коллекции. Мне хочется рассказать забавную и почти фантастическую историю о том, как неожиданно появилась в ней картина Фрагонара.

Это было вскоре после войны. Как-то раз жена вошла в комнату к одному из наших соседей по «коммуне»; обычно мы с ним не очень-то общались, но тут возникла какая-то хозяйственная надобность. И вот, в проеме между дверьми, там, куда были впихнуты (иначе не скажешь) санки, лыжи и еще какая-то утварь, она заметила продырявленный лыжной палкой холст. Очевидно, картина вот так валялась с незапамятных времен, и никто из живших в этой комнате не обращал на нее внимания. Жена попросила разрешения посмотреть. Удивившись причудам интеллигенции, которую интересуют всякие глупости, сосед тем не менее разобрал свою свалку и извлек картину на свет... Несомненно, это была прекрасная живопись! Решенный в так называемом «галантном жанре», сюжет картины представлял собой следующее: пастух, облаченный в шкуру, спит полусидя, рядом дремлет пес, свернувшийся в клубок, и пастуху этому является видение: из кареты, запряженной ланями, выходит богиня, тут же купидон.

– Ну, видите, – сказал сосед, – я же говорил: ерунда. – Да нет, не ерунда. – Ну, если вам нравится, давайте меняться. Небось Екатерину свою на это не поменяете.

Оказывается, он запомнил висящий у нас на стене портрет Екатерины II, вполне сносный, но все-таки ординарный образец русской усадебной живописи конца XVIII века.

Мы, честно говоря, очень обрадовались. Вручили ему Екатерину, а «пастуха» отнесли к реставратору, который, как увидел его, так сразу и сказал нам, что это – Фрагонар. Потом приезжали эксперты из Эрмитажа и подтвердили: да, Фрагонар, никаких сомнений.

Сомнения, впрочем, возникли, хотя и задним числом. Не эстетического, а этического свойства. Имели ли мы с женой моральное право не говорить соседу о том, что в его руках настоящий клад. (Конечно, в тот момент мы не знали, чьей кисти эта работа, но, повторяю, нам сразу же бросилось в глаза, что это нечто из ряда вон выходящее.) Наверное, подобные сомнения выглядят наивными в глазах профессиональных коллекционеров и знатоков. Как бы то ни было, я рассудил так: теперь эта картина не пропадет, не исчезнет.

Кстати, как я потом узнал, до войны она не значилась ни в одной из частных коллекций. В точности неизвестно даже ее название.

Есть в моей коллекции еще две работы известных мастеров прошлого. В частности, любимые мною «малые голландцы». Но главное ее достоинство – современная живопись. И прежде всего она дорога мне тем, что едва ли не за каждой картиной или рисунком, которые составляют ее, стоит история живого и памятного для меня общения.

Так, я горжусь, что был знаком с Ладом Гудиашвили, Мартиросом Сарьяном, Натаном Альтманом.

Альтмана я особенно любил, не уставая восхищаться его творческим долголетием, его мобильностью и каким-то непостижимым свойством удовлетворять самые разнообразные вкусы. Еще в ранней молодости Альтмана признавали все. С одной стороны – Хлебников, который включал его в число «председателей земного шара»; с другой стороны – Александр Бенуа, который ценил в нем изысканного стилиста. Хорошо помню последнюю прижизненную выставку Альтмана, состоявшуюся в Ленинграде в 1969 году и вместившую в себя все шесть десятилетий его творческой деятельности. Меня всегда поражало в нем прежде всего то, что он чуть не с самых первых шагов в искусстве (во всяком случае, уже в 1915 году, когда его портрет Анны Ахматовой произвел настоящую сенсацию) был виртуозом.

С нежностью вспоминаю и Константина Рудакова, замечательного графика, мышление которого было, на мой взгляд, во многом родственно мышлению Зощенко. Рудаков до войны активно сотрудничал в журналах «Чиж» и «Бегемот», а впоследствии – это, пожалуй, вершина его книжной графики – прекрасно иллюстрировал Мопассана. На вид он был простоват: эталкий мужичок с неизменной трубочкой во рту, с хитрецей, себе на уме. Но это было обманчивое впечатление. Страстью его была Франция, ее искусство, ее воздух. Он очень тонко ее чувствовал, очень любил ее и говорил о ней так, как будто всю жизнь там прожил. Но между тем во Франции ему ни разу не довелось побывать.

С удовольствием вспоминаю также встречи с Кукрыниксами, с Вл. Лебедевым и Н. Жуковым, В. Горячевым, О. и Г. Верейскими, А. Капланом, Л. Сойфертисом, Дж. Скулме, Е. Ахведиани, польской художницей-миниатюристка А. Стерн, венгерскими скульпторами Имре Варгой и Маргит Ковач. Часто, очень часто вспоминаю Савву Григорьевича Бродского, не только как художника, который, на мой взгляд, превзошел своим Дон Кихотом иллюстрации всех времен, за что получил «Гонорис кауза» в испанской Академии художеств, но и как очень любимого мною друга.

Конечно, не с каждым устанавливался глубокий контакт, бывали общения поверхностные. Но, не скрою, сам факт знакомства с художником, представляющим собою хоть скольконибудь значительную фигуру в искусстве, всегда был как-то по-особому мне приятен. Может быть, это причуда, но таково уж мое отношение к людям этой профессии.

Вот, скажем, встречался я с Рокуэллом Кентом во время его приезда в нашу страну. Встреча произошла в начале шестидесятых годов, в телевизионной студии, где записывалась передача, в которой, по случайному совпадению, мы оба принимали участие.

Картины Кента, выставившиеся у нас, я более или менее знал. Ну, познакомили нас, обменялись мы светскими любезностями. Потом стали ждать, пока работники телевидения устранят какие-то технические неполадки. Ждать пришлось довольно долго. Так и возник разговор. Если, конечно, это можно назвать разговором. Я ему – комплимент, он – мне, остальное – о погоде. Во всяком случае, о чем-то таком, для чего совершенно необязательно встречаться с Рокуэллом Кентом.

Конечно, впоследствии взяла меня некоторая досада: как же так, познакомился с самим Кентом – и никакого, так сказать, результата, ничего для души!

Есть, впрочем, одно обстоятельство, в какой-то степени объясняющее мою пассивность в том мимолетном общении. При всем моем любопытстве к художникам вообще степень этого любопытства, разумеется, не всегда одинакова и зависит от того, насколько творчество этого художника мне близко. Что же касается Кента, то его северные пейзажи (их-то в основном я и запомнил), на мой вкус, слишком «северны», слишком холодны и рациональны. Поэтому кроме самых общих, весьма невразумительных слов я просто не находил, что ему сказать, о чем спросить.

А может быть, все-таки зря не спросил...

Гуттаперчевый мальчик

У меня хранится телеграмма, которую я получил от Героя Советского Союза Марка Галлая – летчика-испытателя, впоследствии ставшего литератором и доктором технических наук. Поздравляя меня с шестидесятилетием, Галлай в той телеграмме, в частности, писал, что оценил во мне артиста «еще когда ребята нашей пятнадцатой школы повадились ходить на вечера в вашу, двадцать третью». Трогательное свидетельство. Хотя, честно сказать, не знаю, что в ту пору мог разглядеть во мне Галлай: до настоящего артиста мне было еще очень и очень далеко.

Но что правда, то правда – самодеятельность Петровской школы действительно была на высоте. Нас приглашали выступать и в другие школы. Вообще самодеятельности я многим обязан.

Еще в восьмом классе вместе с одноклассниками Борисом Кикиным (он стал архитектором), Леней Копытко и Яшей Баренбаумом (они погибли на фронте) я организовал так называемый джаз-гол. Для сегодняшнего читателя требуется, очевидно, пояснить: джаз-гол – это голосовой джаз. А в ту пору никаких пояснений не требовалось. Это была одна из самых модных эстрадных форм; кто только не увлекался джаз-голом на рубеже двадцатых – тридцатых годов! И разумеется, молодежь – в первую очередь.

Мы с друзьями, как и многие наши сверстники, находились тогда под сильнейшим влиянием Утесова. Его оркестр, рождение которого состоялось весной 1929 года, был законодателем моды.

Впервые я увидел Утесова на сцене, когда мне было тринадцать лет, и он стал для меня безусловным авторитетом на эстраде, а его программой «От трагедии до трапеции» все мы тогда просто бредили. Не меньшим успехом пользовался у нас и спектакль Ленинградского театра сатиры «Республика на колесах», где Утесов играл роль Андрея Дудки – главаря бандитской шайки.

Мало сказать, что эти работы были талантливы. В них органически соединялись элементы эстрадной и театральной зрелищности. Склонность к этому сказалась и в нашем домашнем школьном «джаз-голе».

В те же годы, в седьмом-восьмом классе, я играл Актера в школьном спектакле «На дне».

Как я уже говорил, в нашем школьном театре играли и педагоги, и ученики. А руководил этим необычным театром энтузиаст студийного самодеятельного творчества В.А. Сенцов. Он и пригласил меня в театральный коллектив Ленинградского дома работников просвещения, который помещался в бывшем дворце Юсуповых.

Во дворце был уютный театрик с ложами бенуар, с партером всего на сто двадцать пять мест и с довольно просторной, хорошо оснащенной сценой. (Должен заметить, что подобных помещений, о которых можно только мечтать и артистам, и зрителям, в Ленинграде и по сей день сохранилось множество, но, к сожалению, они далеко не всегда используются по назначению.)

Сенцов ставил «Гуттаперчевого мальчика» по Д.В. Григоровичу, где я играл небольшую роль. Как читатель помнит, действие повести происходит в цирке. Я взбирался до самых колосников по шесту, который держал стоящий внизу исполнитель роли свирепого немца. Достигнув колосников, я скрывался из видимости зрителей, переходил на помост. «Немец» же начал усиленно вращать шест, так что у зрителей возникала иллюзия, будто он, из последних сил удерживая равновесие, вращает шест вместе со мной, будто я и в самом деле исполняю смертельный номер под куполом цирка. Это, наверное, было эффектно. Во всяком случае, в это мгновение публика всякий раз замирала.

Будучи школьником, я выступал еще и в Передвижном театре Щербакова. К слову сказать, моей постоянной партнершей там была молодая Ольга Лаврова, представительница

известной театральной фамилии. Ее родной брат – Юрий Лавров, начинавший в Ленинграде, – стал одним из корифеев Киевского театра имени Леси Украинки в далекую ныне пору расцвета этого театра, славившегося крепкими актерскими силами. А Кирилл Лавров приходится ей племянником.

Играл я и в театре «Станок», куда меня пригласили заменить заболевшего исполнителя. (Театр «Станок», между прочим, некоторое время давал свои спектакли в Доме печати, как раз в помещении, где в 1927 году состоялась столь поразившая меня выставка Мастерской Аналитического Искусства.)

Директором «Станка» был известный в свое время театральный деятель Иосиф Ефремович Бортнянский, впоследствии он руководил Мосэстрадой. Он пригласил меня, школьника, принимать участие в спектаклях театра. Несмотря на то что дело свое он знал хорошо, «Станок» успехом у зрителей не пользовался. Художественной ценности его спектакли не представляли. Но все-таки это был профессиональный коллектив. Первый в моей жизни.

Обычно спектакли «Станка» шли на сценах домов культуры и на предприятиях, где я впервые попробовал себя и в качестве эстрадного артиста; читал рассказы Зощенко, придумывал и исполнял интермедии. Тогда же родился и пародийный номер «Узник», с которым я потом (правда, в несколько измененном и отшлифованном виде) выступал на эстраде.

Об этом номере стоит рассказать подробнее. Позволю себе частично процитировать его описание, принадлежащее перу безвременно ушедшего ленинградского критика Н. Милина, который еще подростком присутствовал на одном из концертов с моим участием и впоследствии по памяти воспроизвел его в своей статье.

«Райкин, – пишет Н. Милин, – читал пушкинского «Узника», вернее, изображал, как прочитали бы это хрестоматийно известное стихотворение актеры разных жанров. Вот как это сделала бы танцовщица. Райкин выходил в балетной пачке, надетой на его обычный костюм. Из-под пачки нелепо торчали ноги, развернутые по всем правилам первой позиции классического танца».

Здесь, впрочем, надо прервать цитату, чтобы уточнить попутно: никакой пачки поверх костюма у меня не было; она была воображаемой, но подобная ошибка критика мне, честно сказать, только льстит; очевидно, я убедил его, так что он годы спустя уже не сомневался в подлинности того, что являлось лишь условностью.

«– Сижу... – начинал чтение артист и менял первую позицию на третью, низко при этом приседая.

– ...за решеткой... – продолжал он, и средний и указательный пальцы обеих рук складывались крест-накрест.

– ...в темнице... – Широкий жест, и руками он закрывал глаза.

–..сырой... – выразительный плевок в сторону.

Так иллюстрировалось каждое слово всех трех строф». Надо сказать, что этот «обалеченный» «Узник» был отчасти пародией на бескрылую имитацию бытовой пластики, противоречащую самой природе классического танца, его законам.

Одним из первых, кто преподавал мне уроки классического ремесла, а главное, уроки театральной этики, был режиссер Юрий Сергеевич Юрский, отец талантливого артиста и режиссера Сергея Юрского.

Как и Сенцов, Юрий Юрский режиссировал у нас в самодеятельности (это именно он поставил у нас «На дне») и обратил на меня внимание, поверил в меня еще тогда, когда вряд ли можно было сказать что-либо определенное о моих творческих возможностях.

Способности к лицедейству есть ведь у многих, и опытные люди знают, как легко обмануться, приняв жизненный напор, энергию юности за талант.

Между тем именно в юности, в тот переходный период, когда излишняя уверенность в своих силах чередуется с внезапным и столь же неопределенным отчаянием, нам так необхо-

дим ненавязчивый наставник, предостерегающий нас от опрометчивых решений и скоропалительных выводов. Наставник, не столько даже помогающий нам советами чисто профессионального свойства, сколько укрепляющий наш дух примером собственной жизни в искусстве.

Юрий Сергеевич был очень достойный человек. Доброжелательный, интеллигентный. Знал его, конечно, весь театральный Ленинград, и вряд ли кто мог сказать о нем худое слово. Мне очень повезло, что, вступая в мир театра, который в принципе не столь идиллический, как представляется юношескому воображению, я встретил именно такого человека.

Мы сохраняли с ним теплые отношения вплоть до его кончины в 1958 году. Одно время, когда он был художественным руководителем Ленэстрады, общались особенно часто.

Его творческие интересы были весьма широки. Он ставил и в театре, и на эстраде, и в цирке. Пожалуй, в цирке он работал наиболее увлеченно и изобретательно. Скромная дань памяти о Юрском – его портрет, который висел в фойе старого Московского цирка на Цветном бульваре среди портретов самых видных мастеров цирка.

(Надо полагать, после реконструкции здания о Ю.С. Юрском не забудут.)

Не помню, была ли у него такая постановка, которой бы он, что называется, прогремел. Кажется, не было. Но не в этом дело. И дело даже не в степени его дарования, которое все-таки осталось, на мой взгляд, не вполне реализованным. Главное, что, чем бы он ни занимался в тот или иной период своей жизни, он всегда и во всем оставался деятелем, настоящим деятелем искусства.

Такие люди, каким был он, ценны прежде всего тем, что создают и всячески поддерживают вокруг себя атмосферу творчества. Они редко бывают на первых ролях, они часто остаются незаметны широкому кругу зрителей, но в узком, цеховом кругу без них просто невозможно. Их присутствие необходимо на генеральных репетициях, на обсуждениях премьер, в капустниках. Профессионалы всегда прислушиваются к их суждениям, а какой-нибудь каламбур, рожденный ими по поводу вчерашнего театрального события, на следующий день передается из уст в уста и ценится артистами подчас неизмеримо выше, нежели газетная рецензия.

В своей книге «Кто держит паузу» Сергей Юрский (подумать только, он сам недавно заменял шестой десяток, а я ведь помню его еще маленьким мальчиком, не по возрасту чинным, которого мама и папа приводили на дневные спектакли!) благодарно вспоминает отца как своего первого театрального учителя. Он пишет, что и после смерти Юрия Сергеевича продолжал как бы мысленно советоваться с ним, всякий раз спрашивая себя, каким было бы мнение отца об очередной роли сына.

Мне было приятно читать эти строки. Я думал при этом: как хорошо, когда отец продолжается в сыне не только, так сказать, в биологическом смысле, но и в духовном, творческом, профессиональном. Я думал о том, что многие качества артистической индивидуальности Юрского-младшего (и прежде всего его резко выраженная склонность к гротескной выразительности, гротескному театральному мышлению) заложены в нем генетически.

Не скрою, что эти мысли волнуют меня по-особому в связи с тем, что и мой сын причастен к делу, которому всю жизнь служу я. К сожалению, Юрий Сергеевич умер слишком рано; ему не довелось увидеть творческий взлет своего сына, который, несмотря на свою молодость, еще в начале шестидесятых годов стал зрелым мастером, одним из ведущих артистов обновленного Г.А. Товстоноговым БДТ...

Итак, уже в школьные годы я был «отравлен» театром. Причем театр продолжался и дома – в буквальном смысле. В нашем доме на Троицкой, на одной лестнице с нами, но тремя этажами ниже, жил мальчик, несколько старше меня, который устраивал домашние спектакли. Вход был открыт для всех желающих, и я, конечно, не преминул туда заглянуть в тайной надежде, что и меня пригласят участвовать. Не пригласили. Но спектакль (они там играли «Бориса Годунова», ни больше ни меньше) мне очень понравился. В отличие от рыбинского спектакля в сарае, где я изображал убитого купца, здесь все было как в настоящем театре. Я и

до сих пор ясно вижу сцену в корчме из того «Бориса Годунова». А мальчишку, который все это устраивал с таким размахом, все почему-то звали Ася. Через несколько лет он переехал в Москву и там проявил еще больший размах в своем увлечении студийностью.

Мальчик Ася стал драматургом Алексеем Николаевичем Арбузовым.

После окончания школы я в течение года работал химиком-лаборантом (дежурным по цеху, где получали синтетическую камфару) на Охтинском химическом заводе. Тогда был такой порядок: чтобы поступать в театральный институт, требовался годичный стаж работы на производстве. Без этого не допускали к вступительным экзаменам.

Химический завод на Охте был довольно большим по тем временам предприятием. Там я, что называется, узнал жизнь. Ту жизнь, которую прежде представлял себе весьма приблизительно. Я познакомился с самыми разными людьми, среди которых были и потомственные питерские рабочие: люди серьезные, положительные, со своей, я бы сказал, философией труда. Были и такие, знакомство с которыми сослужило мне впоследствии хорошую службу именно как сатирику.

Запомнилась, к примеру, такая картина, которую я имел возможность наблюдать чуть ли не каждый день. В помещении, смежном с нашим цехом, по трубам протекал спирт. И вот один мастер, сдавая цех своему сменщику, всякий раз втолковывал тому: проверь шкивы, отрегулируй центрифугу, посматривай на термометры, записывай в специальный журнал их показания... Все это было довольно нудно, и сменщику, да и всем нам известно до тонкостей, так что в предложениях такого рода никто не нуждался. Поначалу я думал, что мастер этот просто педант, потому и повторяет каждый день одно и то же. Но, приглядевшись, понял, чем вызван его «педантизм». Произнося свои наставления, он время от времени незаметно прикладывался к бутылке из-под боржоми, в которой был спирт. Он не мог позволить себе уйти, пока бутылка не становилась пуста. Таким образом, начав выпивать еще во время своей смены, он напивался уже во время чужой. Когда обнаруживалось, что он, только что трезвый, лыка не вяжет, его рабочий день был окончен, и никто не мог обвинить его в том, что он пьет во время работы.

Пьянея, он после каждого глотка – паузах между наставлениями рабочим – непременно произносил: «Буль-буль». А в конце орал: «Шумел кишмиш!» (не «камыш», а именно «кишмиш») и, еле держась на ногах, уходил домой отсыпаться. Все это не так смешно, если подумать, что жизнь человека тем и исчерпывалась.

А рядом были совсем другие люди. Хорошо помню, как работница фабрики Женя Вигдорович читала вслух Ахматову и Пастернака. Именно от нее я впервые услышал их стихи.

Вместе с другими рабочими и служащими завода я ездил в Ярославскую область (знакомые места: недалеко от Рыбинска) бороться с кулаками. Это было страшно. Одного из наших ребят убили. Я тогда увидел много горя. Видел, как человек был запряжен в плуг. (Точно такую же картину мне довелось наблюдать еще один раз – сразу после войны.) Помню, как пришло нам указание описать церковное имущество и как вокруг церкви всю ночь гудел народ; кто-то из городских разъяснял деревенским, что религия – опиум для народа. Деревенские не возражали, но не расходились, а некоторые, посмелее, говорили, что оно, конечно, религия – опиум, а имущество все же лучше бы не описывать. Участвовал я и в торжественном митинге по поводу появления в деревне нового трактора. И городские и деревенские в радостном возбуждении кричали «ура!». Я тоже радовался и кричал.

Часть вторая

Киноотделение

Теперь этот институт называется ЛГИТМиК – Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Впрочем, он так широко известен, что вряд ли требуется расшифровывать эту аббревиатуру. Несколько лет назад ему было присвоено имя Николая Константиновича Черкасова. А когда я туда поступал, он назывался Институт сценических искусств.

Но мы, студенты, говорили просто: учусь в театральном. Или еще проще: на Моховой.

Название и структура нашего института несколько раз менялись, пока наконец не объединились два учреждения – техникум сценических искусств, где только обучали искусствам, и Институт истории искусств, где их только исследовали.

Институт истории искусств на Исаакиевской площади был основан еще в 1912 году по инициативе и на средства графа В.П. Зубова, искусствоведа-любителя, который преследовал благородную, хотя и скромную по масштабам цель – собрать под одной крышей ученых, специализирующихся в области истории изо. После Октябрьской революции институт значительно расширился; появились отделы истории и теории музыки, литературы, театра. Целая плеяда видных специалистов-гуманитариев стала сочетать научную деятельность с преподавательской.

Разрыва между практикой и теорией, который губительно сказывается на воспитании студентов, в мою бытность в институте не было. Одни и те же люди занимались искусством далеких времен и активно участвовали в становлении нового, советского искусства.

На актерском факультете, куда я собрался сдавать вступительные экзамены, было в ту пору два отделения: театральное и кинематографическое. Киноотделение только что открылось, считалось экспериментальным. Набор студентов должны были проводить Григорий Козинцев и Леонид Трауберг. Они были не намного старше нас, абитуриентов, но уже многое сделали в кино. Пройдя рифы эксцентризма, успели остепениться и стремительно переходили из «подающих надежды» в «мэтры».

Тогда, впрочем, этот переходный период не затягивался так надолго, как в нынешнее время. Тридцатилетние мэтры были, скорее, правилом, чем исключением.

Так получилось, что я поступил именно к Козинцеву и Траубергу, хотя, в отличие от многих жаждущих стать актерами, в кино не стремился. Дело в том, что набор на театральное отделение был ограничен, а я опоздал вовремя сдать документы в приемную комиссию и потому был автоматически отнесен к разряду поступающих на киноотделение.

Это меня огорчало, поскольку я успел вбить себе в голову, что должен учиться непременно у Владимира Николаевича Соловьева, который как раз набирал параллельный курс. Еще не будучи знаком с ним лично, я тем не менее уже был наслышан о его педагогическом и режиссерском мастерстве. Да и немудрено. Из всех институтских педагогов-режиссеров студенческая молва выделяла две наиболее популярные, наиболее колоритные фигуры – Соловьева и Сергея Эрнестовича Радлова. К тому же меня привлекало то обстоятельство, что Соловьев был сподвижником Мейерхольда, а спектаклями Мейерхольда я восхищался еще в 1925 году, когда четырнадцатилетним впервые увидел «Лес» на гастролях ГОСТИМа в Ленинграде.

Ну да что поделаешь: пришлось утешиться мыслью, что стать студентом киноотделения актерского факультета – само по себе великая честь и радость.

Наступил первый день занятий. Прихожу на Моховую. Физиономия торжественная до глупости. В душе – праздник, ничто, казалось бы, не может его омрачить.

И вдруг объявляют, что занятия сегодня отменяются по причине отсутствия Козинцева и Трауберга. Прихожу на следующий день – то же самое. Когда же наши мастера придут? Неизвестно. А где же они? Тоже неизвестно. Известно только, что у них вообще плохо со временем; то ли завершают работу над новым фильмом, то ли, наоборот, уже приступили к следующему. А скорее всего – и то и другое. Потому что такие талантливые люди, как Козинцев и Трауберг, в простое практически не бывают.

Прошла неделя. Еще одна. И еще. Прошел месяц, а занятий все нет и нет. Правда, какие-то дисциплины нам преподавать уже начали. Но только не мастерство актера. Хоть познакомиться бы с Козинцевым. Или с Траубергом. Хоть посмотреть бы на них!.. Ждите, говорят, ждите.

Легко сказать: ждите. А если терпения больше нет?! Если рядом, у Соловьева, жизнь творческая прямо-таки фонтанирует и ты извелся от зависти к его студентам?! Его-то студенты уже этюды начали делать, они уже творят! Обидно...

Много лет спустя я рассказал Григорию Михайловичу Козинцеву, какие чувства меня тогда переполняли. Мы от души повеселились, вспомнив эту ситуацию. Точнее, вспоминал один я. У него все это вообще не отложилось в памяти. Так и осталось неизвестным, что же помешало ему и Траубергу вовремя начать занятия.

Григорий Михайлович и Леонид Захарович, как и многие другие в ту пору, жили под девизом «Время, вперед!». Жажда деятельности была необычайная, брали на себя много, а двадцати четырех часов в сутки катастрофически не хватало. Вот чем-то и приходилось жертвовать. К тому же, вероятно, они были еще слишком молоды для того, чтобы всерьез увлечься педагогикой – делом, которое требует известного аскетизма.

Как бы то ни было, когда я подружился с Григорием Михайловичем, я не раз имел возможность удостовериться в том, что этого человека меньше всего можно заподозрить в легкомыслии или безответственности.

Козинцев был человек фундаментальный во всех своих проявлениях. (Кстати, впоследствии он показал себя и как прекрасный, вдумчивый педагог. Это было вскоре после войны, когда он во ВГИКе вел режиссерский курс. Целая плеяда известных кинорежиссеров многим ему обязана.) Но сказать «фундаментальный» о художнике – значит ничего не сказать. А некоторые, полагаю, могут счесть подобный эпитет даже весьма двусмысленным комплиментом. Особенно в применении к Козинцеву.

Мне доводилось слышать от людей, недолюбливавших его как режиссера, что его картинам недостает внутренней раскованности, непосредственности образного видения, вдохновенности, наконец. Доводилось слышать, что его искусство – это, так сказать, профессорское искусство.

Не могу разделить эту точку зрения. Хотя и допускаю, что его «Дон Кихот», «Гамлет» и, пожалуй, в наибольшей степени «Король Лир» могут показаться несколько устаревшими, в чем-то утратившими силу эмоционального воздействия.

Да, как всякое произведение искусства, они могут кому-то нравиться, а кому-то не нравиться. Но не может не вызывать уважения всегда осязаемая в них серьезность, глубокая продуманность, выстраданность режиссерской идеи. Несомненным достоинством фильмов Козинцева прежде всего является культура мысли. Козинцев принадлежит той категории художников, для которых вдохновение отнюдь не равнозначно слепому наитию. Гармонию он поверял алгеброй.

Может быть, и впрямь его книги о Шекспире окажутся долговечнее, чем его картины. Не знаю. Не люблю и не хочу пророчествовать. Но кино ведь вообще стареет быстро. В кино очень заметно – в большей степени, чем в других зрелищных искусствах, – как искусство подвластно времени, как время меняет характер и критерии зрительского восприятия.

Когда мы, люди театра, начинаем завидовать кинематографистам, вздыхать о том, что жизнь спектакля во времени ограничена, что спектакль живет только сегодня и его живое дыхание невозможно передать потомкам, нам не мешало бы помнить, что эта беда театра вместе с тем является его преимуществом.

Конечно, после шумных, заметных спектаклей остаются всего лишь легенды, но зато легенды эти практически невозможно опровергнуть; время их не корректирует, не пересматривает. Так, мы охотно доверяемся свидетельствам современников, восхищенных игрой Мочалова, хотя более чем вероятно, что игра его, если бы нам довелось увидеть ее своими глазами, показалась бы анахронизмом. Во всяком случае, не захватила бы нас так, как захватывает хороший спектакль, сделанный в наши дни.

А вот легенда о фильме всегда может быть опровергнута. Всегда можно взять из архива старую ленту и убедиться воочию, как время безжалостно к ней. Фильмов, совершенно неподвластных этому закону, мне кажется, просто не существует. Хотя, разумеется, на один фильм он распространяется в большей степени, а на другой – в меньшей. Из этого, однако, не следует, будто с течением времени кинематографическая классика утрачивает свое значение. Чаплин остается Чаплином, а Эйзенштейн – Эйзенштейном.

Но отдавая должное великим, мы даже их картины уже не можем воспринимать с той степенью непосредственности эмоционального соучастия, с какой их воспринимали зрители несколько десятилетий назад.

Козинцев – и это общепризнанный факт – был одним из самых образованных, одним из самых мыслящих людей в нашем кино.

Другое дело, что двадцать лет, отделяющие трилогию о Максиме от «Дон Кихота», – это, в сущности, вынужденная пауза, хотя он кое-что и снимал в эти годы. Слишком много жизненного времени и сил отнял у него печально известный период «малюкартинья», после которого пришлось начинать с нуля. Утверждать, годами доказывать то, что, казалось бы, доказательств не требует. Например, что Шекспир нужен советскому зрителю. Кстати, к «Гамлету» Козинцев был внутренне готов задолго до того, как ему удалось осуществить свой замысел на экране.

Мне доводилось видеть его в работе. Однажды я случайно стал свидетелем того, как он «разбудил» актеров, применив метод, уместный на первый взгляд скорее в университетской аудитории, нежели на съемочной площадке.

Это было на съемках «Дон Кихота». Я пришел по просьбе Николая Константиновича Черкасова, он попросил меня – что называется, не в службу, а в дружбу – посмотреть со стороны, как у него, Черкасова, идет работа. Я пришел как раз в тот момент, когда очередной эпизод не клеился. Но поначалу это невозможно было понять. Атмосфера, правда, несколько взвинченная, напряженная. Ну да разве в кино это может кого-нибудь удивить! Снимали очень важный эпизод: смерть Дон Кихота. Черкасов – Дон Кихот, Толубеев – Санчо Панса были загримированы. Оператор Москвин тоже был наготове. Словом, оставалось только подать команду: «Мотор!»

Единственным человеком, который казался совершенно неготовым к съемке, был Козинцев. Он явно не торопился начинать.

До меня, как говорится, не сразу дошло: он потому не спешил, что, в отличие от остальных, был убежден, что всеобщая готовность к съемке эпизода – готовность формальная, мнимая. Он чувствовал, знал, что какие-то, может быть, важнейшие для этого эпизода нюансы актеры увидеть еще не в состоянии, что им нужен какой-то дополнительный стимул.

И тогда, нимало не смущаясь тем, что время уходит и все вокруг нервничают, Григорий Михайлович стал с ними беседовать.

Он заговорил об Эль Греко. Это была целая лекция – о творчестве художника, о том, что такое подлинно испанский колорит и что такое штамп «испанщины». Он говорил долго, неторопливо, разветвленно, и могло сложиться впечатление, что все это неуместно в такой

обстановке. Ведь режиссер должен быть предельно конкретен, когда формулирует актерам их задачу.

Но что значит «должен»?! В искусстве исключения из правил иной раз ценнее, чем правила.

Козинцев говорил с таким блеском, с таким знанием предмета, так аргументированно и вместе с тем свободно, импровизационно, что все, кто был в этот момент на съемочной площадке, заслушались его рассказом. Он как бы загипнотизировал всех, заставил невольно перенестись в Испанию.

А потом, когда все уже как бы и забыли, зачем здесь находятся, и готовы были слушать еще и еще, последовали две-три короткие реплики режиссера, уже напрямую касающиеся существования актерской задачи. И лишь тогда прозвучало: «Мотор!»

Скажут: так работать нельзя. Это, дескать, слишком большая роскошь. В конце концов киностудия – тот же завод, производство. Что, если каждый станет репетировать с такими вот экскурсами в историю искусства?!

Ну, во-первых, каждый – не станет. Не сможет. А во-вторых, кино – это не только «завод», но еще и творчество: иногда можно и нужно поступать так, как поступил в тот раз Григорий Михайлович. Главное, что он действительно добился от артистов искомого результата, вывел их своей «лекцией» к верному самочувствию.

Мы с Козинцевым часто беседовали, ходили друг к другу в гости. В разговорах бытового характера тон задавал я. Когда же речь заходила, что называется, о высоком, лидировал Григорий Михайлович. Я многое почерпнул для себя в этих беседах.

К вопросам искусства, литературы, не говоря уже о философии, я подхожу по-актерски. То есть реагирую прежде всего эмоционально и, признаться, не всегда умею сформулировать свое впечатление таким образом, чтобы оно выглядело убедительным для собеседника. Может быть, именно поэтому мне доставляла особое удовольствие плавность его рассудительной, возвышенной, очень литературной речи.

Меня всегда живо интересовала проблема взаимодействия актерских школ. У Козинцева было много замечательных суждений на сей счет. Мы с ним нередко сетовали, что грани между актерскими школами стираются, что это приводит к утрате профессионализма, снижает и размывает профессиональные критерии. Мне нравилось, как он рассуждал о том, что конец эксцентрической школы, да и вообще неприятие всякого рода «преувеличенностей» на театре влечет за собой нарушение нормального кровообращения в театральном процессе. Дело даже не в том, что недопустимо разбазариваются артистические дарования, что у таких, условно говоря, «небытовых» артистов, как Бабанова, Раневская, Бирман,

Гарин, Мартинсон, нет ни репертуара, ни режиссуры, которые были бы их достойны. Главное, что, борясь с эксцентризмом, гротеском и т. д., на театре перестают понимать и то, что же такое настоящий психологизм, принимают за сценическую правду унылое или, как он выражался, «ползучее» правдоподобие.

Бывало, мы с ним и расходились во взглядах. Хотя спорить я почти никогда не отваживался.

Однажды Григорий Михайлович прислал мне письмо. Там были такие строки: «Мне совсем не кажется, что Вы – «сатирик», есть в этом роде искусства что-то куцее, желчное. Вы открываете куда более широкий мир; в Вашем искусстве не только бюрократы, плуты и дурни, но и какая-то часть огромного материка, именуемого «человек»...»

Казалось бы, что должен в этом случае испытывать адресат, кроме признательности?!

Но меня несколько смутило проскользнувшее в том письме пренебрежительное отношение к сатире. Конечно, нравственное очищение, эстетическое наслаждение – в этом смысл и цель любого искусства. Но для меня всегда было важно еще и то, что в какой-то степени я способую искоренению пороков – в человеке и в обществе. Козинцеву было интереснее апел-

ликовать, так сказать, к вечности. Я же никогда не считал для себя зазорным интересоваться днем сегодняшним. В этом смысле мы с ним были людьми разных художественных темпераментов.

Кстати, меня удивляло то, как он реагирует на смешное. Бывало, я читаю какой-нибудь совершенно «убойный» текст, все присутствующие умирают со смеху, а Григорий Михайлович только чуть-чуть скривит рот в усмешке. При этом я не считаю, что у него не было чувства юмора. Во-первых, многие люди, слушающие текст профессионально, имеют особенность реагировать исключительно внутренне, про себя отмечая удачные места. Во-вторых, если у Козинцева и не было вкуса к юмору репризного характера, то он великолепно чувствовал юмор, заключенный в подтексте. Например, в соединении несоединимых литературных стилей.

Он был человек тонкой игры. На киноотделении мне не суждено было учиться, и вообще с кинематографом мне всю жизнь не везло. Снимался я мало. В молодости – в фильмах «Огненные годы», «Доктор Калюжный». Позднее, в середине пятидесятых, был снят единственный фильм, в котором я сыграл главную роль, – «Мы с вами где-то встречались» (режиссер Андрей Тутьшкин). Сценарий, написанный Владимиром Поляковым, учитывал мое тяготение к трансформации и предоставлял мне возможность сыграть в пределах одной роли множество разнообразных эпизодов. И хотя фильм нельзя считать большой удачей, он пользовался успехом у зрителей, а моя сатирическая миниатюра «Лестница славы» звучит и сегодня вполне современно.

Как-то мне позвонили с киностудии «Ленфильм» и попросили дать три лучшие миниатюры для киносборника. Сказали, что первую из них будет снимать Козинцев, вторую – Иосиф Хейфиц, а третью – Эрмлер.

Миниатюры я отобрал, но ни с одним из режиссеров общего языка найти не смог.

С Козинцевым мы очень мило беседовали о... Гамлете. Он поделился со мной своими размышлениями на эту тему. Что же касается сюжета, который ему предстояло снимать, то скрывать не стал, что даже и думать об этом ему скучно.

Хейфиц должен был снимать миниатюру «Человек, который оказался без головы» (у нас в спектакле она называлась «Непостижимо»), но заявил, что без головы в кино – патологично. Я удивился: ведь в том-то и сатира, что никто не замечает, что этот человек без головы. Тогда Хейфиц предложил, чтобы вместо головы был чайник.

Это меня не устроило. Я сказал, что с чайником смысл смещается. «Чайниками» зовут сумасшедших, которые так и говорят о себе – «я чайник». А у нас в миниатюре – другое. У нас – зарвавшийся начальник, которому как бы и не нужна голова... Так мы и не договорились.

Эрмлер должен был ставить миниатюру «Зависть». О мечтах мелкого человека. Это пьяница-завхоз, который занимается тем, что топит мух в чернильнице, а сам воображает себя «самым главным». Для него руководить – значит ничего не делать, при этом иметь деньги и власть над людьми. Эрмлер сказал, что для кино это мелко. Надо, сказал он, чтобы трамваи останавливались, когда герой идет на работу. Я возразил: в том-то и задача, чтобы герой был мелок. А если трамваи останавливаются – это уже пародия на власть, то есть другая тема.

Должен заметить, что авторы и режиссеры, не знающие специфики нашего «миниатюрного» жанра, часто впадают в соблазн расширить тему. Это хуже всего. В миниатюре должен быть смысловой лаконизм, короткий удар, как говорят в боксе. Вот и Эрмлер искал объемности, не понимая, что в данном случае она возникает не за счет широты тематического охвата. Такая широта ей только во вред. Лучше сделать две-три миниатюры на близкие темы, чем пытаться раскрыть эти темы в одной миниатюре.

Переговоры с Эрмлером заглохли, а через некоторое время он позвонил мне и, путаясь в объяснениях, сказал, что на мою роль приглашен другой актер.

В принципе это было бы нормально, если бы речь не шла о миниатюре, мной придуманной и исполняемой мной на сцене.

Когда сюжет был снят, он почему-то не вошел в киносборник, а не так давно промелькнул вдруг в какой-то телепередаче. В моей роли я увидел Игоря Владимировича Ильинского. Конечно, он очень хороший артист, и моральных претензий у меня к нему нет, и вообще горечь от той «отставки» давно прошла. Но я и теперь убежден, что в споре с Эрмлером был прав.

Но вернемся в театральный институт, где я, студент первого курса киноотделения, ежедневно хожу на занятия, а Козинцев и Трауберг даже не думают появляться в институте. В это время стало известно, что на курсе Соловьева несколько человек отсеяли. Тогда, набравшись храбрости, я пришел на прием к ректору Елене Владимировне Легран с просьбой перевести меня на театральное отделение.

Легран была дама строгая, даже мрачная, но в то же время весьма привлекательная. Не могу сказать, чего в ней было больше – светскости, женственности или все же чиновности. Но все это вместе прекрасно в ней уживалось. Весь институт знал, что она меломанка и меценатка и в молодости дружила с Яшей Хейфецем, знаменитым скрипачом.

Думаю, такой женщине достаточно было одного беглого взгляда на меня, чтобы понять: этот первокурсник пришел без задних мыслей, ему действительно нейдет попасть к Соловьеву. Но, выслушав просьбу, она довольно долго смотрела на меня с таким выражением лица, которое не сулило ничего хорошего. Она смотрела так, словно хотела сказать: ладно, ладно, все равно я понимаю, что вы, студенты, приходите ко мне только с каким-нибудь подвохом. Наконец она вымолвила:

– Можете. Я чуть не подпрыгнул от радости. Тогда она сказала:

– Стойте. Сначала напишите заявление. О том, что вы, такой-то, такой-то, хотите уйти с киноотделения.

Заявление? Пожалуйста. Я тут же написал. – А теперь, – продолжала Легран, внимательно прочитав заявление и положив его в папочку, – напишите еще одно заявление. О том, что вы просите разрешения учиться на театральном отделении.

Еще одно заявление? Пожалуйста. – А теперь... теперь можете сдавать вступительные экзамены.

Как экзамены? Опять экзамены? Но ведь я уже сдавал экзамены, я ведь был уже один раз принят... Ну и порядки!

Все это, естественно, я не рискнул произнести вслух. Но, выходя на Моховую, в сердцах пнул ногой массивную входную дверь.

Но, как бы то ни было, надо сдавать экзамены. На всякий случай (понимая, что могу провалиться, и вместе с тем, хотя бы из гордости, не желая возвращаться на киноотделение) я решил сдавать экзамены не только к Соловьеву, но одновременно и в театральную школу при ТРАМе (Театр рабочей молодежи). Принят был и туда и сюда, но, конечно, остался в институте.

На экзамене я читал один из зощенковских рассказов, «обкатанных» мною еще в самодеятельности. При этом вовсю размахивал руками – болезнь всех начинающих. Владимир Николаевич, сидевший с рассеянным видом, вдруг прервал меня.

Я решил, что все кончено. – Вот что, – сказал Соловьев кому-то из своих ассистентов, – свяжите-ка этому голубчику руки.

Мне показалось, что я ослышался. Но тут и в самом деле подошел ко мне ассистент и связал мне руки бумажной лентой. Я не сопротивлялся. Только смотрел на Соловьева во все глаза, пытаюсь понять, зачем он надо мной издевается.

– Готово? – спокойно спросил Соловьев. – Хорошо. А теперь, молодой человек, будьте любезны, начните сначала. Но имейте в виду: вы имеете право порвать эту ленту только один раз. Только один!

Так он дал мне понять, что такое сценический жест. Собственно, с этого момента и начались для меня уроки этого замечательного мастера.

СОЛОВЬЕВ

– У культурного артиста, – неустанно повторял нам Владимир Николаевич, – случайных жестов не бывает. Когда, например, вы поднимаете руку, это не просто движение руки. Это уже мизансцена!

В пример он часто приводил Мэй Ланьфана, виртуозного китайского артиста, который в тридцатых годах приезжал в нашу страну. О Мэй Ланьфане восторженно отзывался Мейерхольд, подчеркивая, что его приезд весьма значителен не только как общекультурный факт, но и с точки зрения нашей театральной практики. Он наглядно продемонстрировал своим искусством, сколь приблизительны бывают наши понятия о ритмическом рисунке сценического образа, о чувстве сценического времени у актеров, а также о том, что такое жест, каким он может быть наполненным, выразительным, образным.

Соловьев вполне разделял восторг Всеволода Эмильевича, к тому же призывал и нас. И когда Мэй Ланьфан ненадолго оказался в Ленинграде, Соловьев не мог успокоиться до тех пор, пока ему не удалось затащить китайского артиста на занятия нашего курса.

Мы тогда репетировали отрывок из пьесы «Часовщик и курица» украинского писателя Ивана Кочерги. (Это, между прочим, очень хорошая пьеса, непонятно, почему сегодня она забыта. В начале шестидесятых годов ее поставил в Центральном театре Советской армии Леонид Хейфец, а после этого, кажется, больше никто не ставил.) Показали мы отрывок почетному гостю. Он вежливо поблагодарил нас, сказал, что понравилось, что ему было приятно убедиться в том, что в пластическом отношении мы хорошо подготовлены.

Соловьев, который до этого страшно нервничал, просиял, что, надо сказать, случалось с ним довольно редко. Он был скромный человек.

Еще Соловьев говорил нам (тоже по поводу выразительности жеста):

– Игру хорошего актера можно понять и насладиться ею, даже если закроешь уши.

Владимир Николаевич был влюблен в итальянскую народную комедию. Он внушал нам, что маски комедии дель арте не умерли, не исчезли бесследно, а растворились в крови театра. Что их отголоски заметны в типичных для театра новейшего времени амплуа. А также, что ни один хороший актер не обходится без импровизации. Тот актер, который не способен импровизировать, – плохой, мертвый актер. Если ты не импровизируешь в роли, которую играешь десятый раз, значит, ты не растешь.

Он рассказывал нам, какие существовали в истории театра концепции сценической условности, настаивая на том, что только от спесивого невежества можно полагать, будто на театре есть какая-то наиболее «правильная», эталонная условность.

Мы узнавали от него, что такое традиционные формы японского театра – Но и кабуки и что такое яванские маски, и чем отличается актер елизаветинской эпохи от актера, к примеру, эпохи Просвещения.

Самое замечательное, самое неповторимое состояло в том, что все это мы узнавали как бы исподволь, в ходе практических занятий. И это пробуждало в нас особый интерес к занятиям теоретическим, к лекциям, которые нам читали уже другие педагоги.

Я больше никогда не видел человека, в котором бы так естественно уживались историк театра и режиссер. Соловьев остается для меня образцом театрального педагога.

Бесспорно, он обладал особым даром, талантом. Но самый подход его к театру, его метод обучения будущих артистов объясняется не только этим.

Юношей, в начале века, он впитал идею так называемой ретеатрализации, которую выдвинули режиссеры-реформаторы, и прежде всего Мейерхольд, его учитель и старший товарищ.

Эта идея заключалась в том, что современный театр, погрязший к тому времени в бесстильности и фальши, должен очиститься от всего наносного, вернуться к своим истокам, вспомнить и изучить различные этапы своего прошлого. И, реконструируя на сцене стиль той или иной эпохи, того или иного автора, ощутить все разнообразие исчезнувших театральных систем как фундамент новой театральной системы. Утверждение нового требует от театра ясного осознания, чему же он наследует. В этом смысле Мейерхольд, имевший репутацию ниспровергателя, был, как это ни парадоксально, традиционалистом.

После Октябрьской революции Мейерхольд резко изменился. Между его «Маскарадом», спектаклем изысканно-стильным, поставленным в Александринском театре в 1917 году, и его же «Мистерией-буфф», поставленной менее года спустя, казалось бы, лежит пропасть. Я говорю «казалось бы», потому что считаю, что все перемены, подчас разительные, происшедшие с Мейерхольдом, на самом деле свидетельствуют не о его непоследовательности, но прежде всего – о феноменальном чувстве игры, которым он обладал и которое объясняет и, я бы сказал, объединяет многие его крайности.

Но это вопрос особый. Я же хочу лишь отметить, что Соловьев, в отличие от Мейерхольда, после революции еще более углубился в вопросы театральной старины, и в частности истории сценических стилей западноевропейского театра. Наряду с А.А. Гвоздевым, Д.К. Петровым, И.И. Соллертинским, К.Н. Державиным, С.С. Мокульским, А.С. Булгаковым и другими учеными он принял деятельное участие в организации отдела истории театра в Институте истории искусств. Мне кажется, Соловьев как бы пожизненно оставался тем самым Вольмаром Люциниусом, под псевдонимом которого он вместе с доктором Дапертутто – Мейерхольдом в предреволюционные годы выпускал журнал «Любовь к трем апельсинам».

Наконец, я хотел бы сказать еще об одной ипостаси Соловьева, представляющей, на мой взгляд, особую ценность для тех, кого интересует отечественный театр начала нашего столетия. Соловьев – свидетель театрального процесса, участник ярких театральных начинаний, печатных и устных дискуссий. Думаю, было бы весьма полезно собрать рассеянные в периодической печати, в стенограммах различных обсуждений и заседаний выступления Соловьева, всегда отличавшиеся страстностью, глубиной, принципиальностью.

Владимир Николаевич выглядел старше своих лет. Когда я впервые его увидел, ему было лет сорок пять, а дать ему можно было все шестьдесят. Он был сутуловат. На одежду никогда не обращал ни малейшего внимания: весь какой-то помятый, нескладный.

У него было много странноватых привычек и особенностей, известных всему институту. Так, руки он любил держать над головой, а в руке неизменно была папироса, о чем он, увлекшись, часто забывал, – и посыпал голову пеплом.

Или вот еще. Бывало, он идет вам навстречу, протягивая руку, чтобы пожать вашу. Вы, разумеется, протягиваете ему свою. А он неожиданно сворачивает в сторону, оставляя вас стоять с протянутой рукой в полном недоумении. Малоизвестные с ним люди иной раз и обижались. Но мы-то знали, что он делает это неумышленно. Просто в этот момент что-то могло привлечь его внимание в другом конце помещения, и он устремлялся туда, забыв о вас.

Манера говорить тоже была у него своеобразная. Он как-то по-особенному растягивал слова и, произнося фразу, разбивая ее вводными словами в самых неожиданных местах, как бы сам себя перебивал. Например:

– Мейер – простите меня – хольд весьма – понимаете ли – и весьма недурной ре-е-е – понимаете ли – жиссер.

Входя в аудиторию (наш день по учебному расписанию всегда начинался с занятий по актерскому мастерству и всегда – в девять утра), он имел обыкновение – без всякого «здравствуйте» – долго сидеть с закрытыми глазами, не произнося ни одного слова. В аудитории воцарялась тишина. Тогда он открывал глаза и, откинувшись на спинку стула, говорил:

– Погода ужасная. Так было изо дня в день. Независимо от того, какая на самом деле была погода.

Впрочем, теперь, когда я сам стал обостренно реагировать на малейшие колебания атмосферного давления, я не склонен думать, что это было просто чудачеством Владимира Николаевича. Теперь я понимаю, что от погоды действительно зависит очень многое: и самочувствие, и настроение, и даже то, в какой я нахожусь форме, когда выхожу на сцену. Бывает, начинаешь спектакль и думаешь: зритель сегодня плохой, не раскачивается что-то. А на самом деле это не зритель, а погода плохая. Может быть, здесь и есть доля преувеличения, но вот то, что в пожилом возрасте в большей степени, чем в молодости, ощущаешь себя частью природы – уж точно. Можете мне поверить.

Владимир Николаевич был ужасно непрактичен. Однажды в каком-то театре он поставил спектакль, а договор заключить забыл, и его обманули, не выплатили гонорар. Когда коллеги, узнав об этом, рекомендовали ему обратиться в суд, он только отмахнулся:

– Что вы, что вы! Еще возьмут и засудят меня. – Да вас-то за что, Владимир Николаевич?! – Да мало ли за что. А хоть бы и ни за что. Не-е-ет, понимаете ли, я еще не вы – простите меня – жил из ума, чтобы по судам шастать.

В другой раз, наученный горьким опытом, а главным образом – знакомыми, которые все пеняли ему на его непрактичность, Соловьев решил ни за что не дать себя обмануть. И вот он сидит в кабинете директора Ленинградского театра музыкальной комедии, куда его пригласили поставить «Фиалку Монмартра», и ведет переговоры об оплате. Директор говорит:

– Вы получите десять тысяч рублей. Тут интеллигентнейший Владимир Николаевич как ударит по столу кулаком да как закричит не своим голосом:

– Семь тысяч! И ни копейки меньше! Он так был сосредоточен на своей «роли» делового человека, что, если бы директор предложил ему миллион, он все равно бы не услышал и все равно произнес бы свою заготовленную заранее фразу о семи тысячах.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.