

СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ

Театральные ЛЮДИ



Сноб

Сергей Николаевич
Театральные люди

«Издательство АСТ»

2019

УДК 792
ББК 85.33

Николаевич С. И.

Театральные люди / С. И. Николаевич — «Издательство АСТ»,
2019 — (Сноб)

ISBN 978-5-17-111252-3

Сергей Николаевич — театральный критик, журналист, культуртрегер. В разные годы возглавлял журналы «Советский театр», Madame Figaro и Citizen K, работал в журналах «Огонек», «Домовой», ELLE. Сейчас — главный редактор журнала «СНОБ», ведущий программы «Культурный обмен» на ОТР, автор и составитель одиннадцати литературных сборников, среди которых «Всё о моем отце» (2011), «Красная стрела» (2013), «Всё о моем доме» (2015), «33 отеля, или Здравствуй, красивая жизнь!» (2018) и другие. «Театральные люди» — это актерские портреты, яркие статьи о режиссерах, художниках и спектаклях, написанные в разные годы. Это книга о тех, для кого Театр не просто профессия, но потребность души и главное содержание жизни. Речь о великой страсти, которая проявляется по-разному и не только на сценических подмостках, — именно она определила судьбу героев Сергея Николаевича, сделав кого-то жертвой, а кого-то счастливым победителем. Впервые собранные под одной обложкой, эти тексты читаются как театральный роман, где один сюжет приводит к другому, а все вместе они создают картину времени.

УДК 792
ББК 85.33

ISBN 978-5-17-111252-3

© Николаевич С. И., 2019

© Издательство АСТ, 2019

Содержание

Кутузовский	54
Майя навсегда	61
Книга о камерном театре	73
Конец театрального романа	84
Конец ознакомительного фрагмента.	97

Сергей Николаевич Театральные люди

Посвящается Нине

Хочется начать легко и бравурно

С чистого листа. Жил-был мальчик на Кутузовском проспекте. Родился, учился... – кому это интересно? Правильно, никому! Надо знать свое место. Не стоит привлекать к своей персоне слишком много внимания, не обязательно размахивать руками и говорить чересчур громко. Так мне втолковывали в детстве. Так и не втолковали. Говорю громко, размахиваю руками часто... “У вас посыл”, – сказала мне однажды Рената Литвинова. Оказывается, “посыл” есть далеко не у всех актеров. Этому специально учат в театральных вузах. А театральному критику “посыл” ни к чему. Совсем не обязательно, чтобы на тебя главели и узнавали по одному звуку голоса. Критик должен держаться в рамках отведенной ему роли летописца, историка, аналитика. Это всё очень достойные роли. И каждую из них в разные годы я постарался на себя примерить. Что-то выходило лучше, что-то хуже, что-то не получалось вовсе.

В юности мне нравилось быть экскурсоводом в Театральном Бахрушинском музее. Может, потому что любая экскурсия тяготеет к формату моноспектакля? Никогда не знаешь, кто придет к тебе, кто захочет тебя слушать. Да и захочет ли? Со школьниками старших классов еще можно было сладить. Тут на страже был кто-нибудь из педагогов. Но взрослые группы были абсолютно неуправляемые. Самое ужасное, когда посетители начинали тихо отваливать и разбредаться по залам, а с тобой оставались одна-две сердобольные тетеньки, внимающие скорее из жалости. Не оставлять же тебя одного со всеми этими музейными раритетами! И как себя вести тогда? Что делать? Как заставить слушать равнодушных, вялых, ни в чем не заинтересованных, случайных посетителей, для которых ты никто, просто говорящая голова, которую мог бы с успехом заменить голос в наушниках. И вот тогда на помощь приходил “посыл”: я начинал играть за всех, импровизировал на ходу, придумывал смешные и грустные истории, рассказывал театральные анекдоты. Что-то, конечно, подвирал для красоты и стройности сюжета. Моим реквизитом становились мемориальные вещи великих артистов, а партнерами – их фотографии и портреты. Обращаясь к ним, я сторонним зрением видел, как публика потихоньку подтягивается, как вокруг меня образуется круг из тех, кто поначалу и не собирался меня слушать, как дружным гуртом они идут за мной от витрины к витрине, от экспоната к экспонату. В такие моменты я чувствовал себя кем-то вроде Крысолова с дудочкой. Тут главное не терять темп и вовремя закончить на правильной ноте. В финале своей экскурсии я обычно ставил запись Шаляпина, исполнившего с цыганским хором романс “Очи черные”. “Вы сгубили меня, очи черные...” – трагически рычал Федор Иванович. А горластые цыганки ему подпевали, брэнча монистами: “Очи черные, очи жгучие”... Народ ликовал. Я тоже. Иногда мне даже полагались в конце аплодисменты и благодарственная запись в книге отзывов.

Позднее, когда в моей жизни началась эра журналов, я страстно полюбил работу редактора – главного сочинителя и режиссера номера. Это тоже по-своему увлекательно: придумывать тему, распределять статьи среди авторов, как роли в будущем спектакле, заказывать фотосъемки, уже зная заранее, кто в какой манере будет снимать, колдовать над макетом, бесконечно переставляя буквицы и подбирая шрифты. Моими университетами, а точнее курсами повышения квалификации стали мемориальные выпуски журнала Paris Match,

хранившиеся тогда в спецхране Ленинской библиотеки. Раньше во Франции, если кто-то из знаменитостей помирал, то ему обязательно полагался один номер *Paris Match* с обложкой и подборкой фотографий внутри. Что-то вроде семейного альбома. Листаешь, вспоминаешь, роняешь слезу, будто с родней прощаешься. Выбросить потом такой номер – рука не поднимется. Главная задача редактора – добиться эмоции, какой-то внутренней дрожи, душевной вибрации в такт переворачиваемых страниц. И это тоже своего рода Театр. Журнальный, бумажный театр, творимый по наитию и вдохновению, где так важен первый кадр и последний. Чтобы перехватило дыхание, чтобы вдруг бешено застучало сердце: финальное объятие, прощальный взгляд в объектив, удаляющийся силуэт... Теперь уже так не умеют – ни снимать, ни верстать, ни любить. Цифра всех развратила. Великих кадров становится все меньше. Слезы, если они и случаются, теперь падают не на бумагу, а на экран айпада. Никто ничего не хранит. Никто ничего не помнит. Все куда-то скачано, куда доступа нет и возврата тоже. Черная дыра интернета поглотила мой бумажный Театр. Поехали дальше.

Студия в полуподвале старинного дома в Петровском переулке. Наверное, тут раньше дворники хранили свои лопаты и метлы. Но на экране телевизора не видно, какая это маленькая комната, как в ней тесно с двумя камерами. Раз в месяц ко мне в программу “Культурный обмен” на ОТР приходят разные замечательные люди. Они рассказывают про свою жизнь. На самом деле человеку нельзя наскучить, если спрашивать его про детство, про маму, про то, что ему самому интересно. Я стараюсь быть по возможности приветливым и просвещенным собеседником. Мне совсем не хочется выводить своих героев на чистую воду. Знаю, что за меня это сделает телекамера. Она, как правило, беспощадна. К тому же на свете так много ток-шоу, где только и занимаются тем, что разоблачают и низвергают. Я не люблю такой театр. В нем нет артистизма, нет радости. А без радости какой может быть театр?

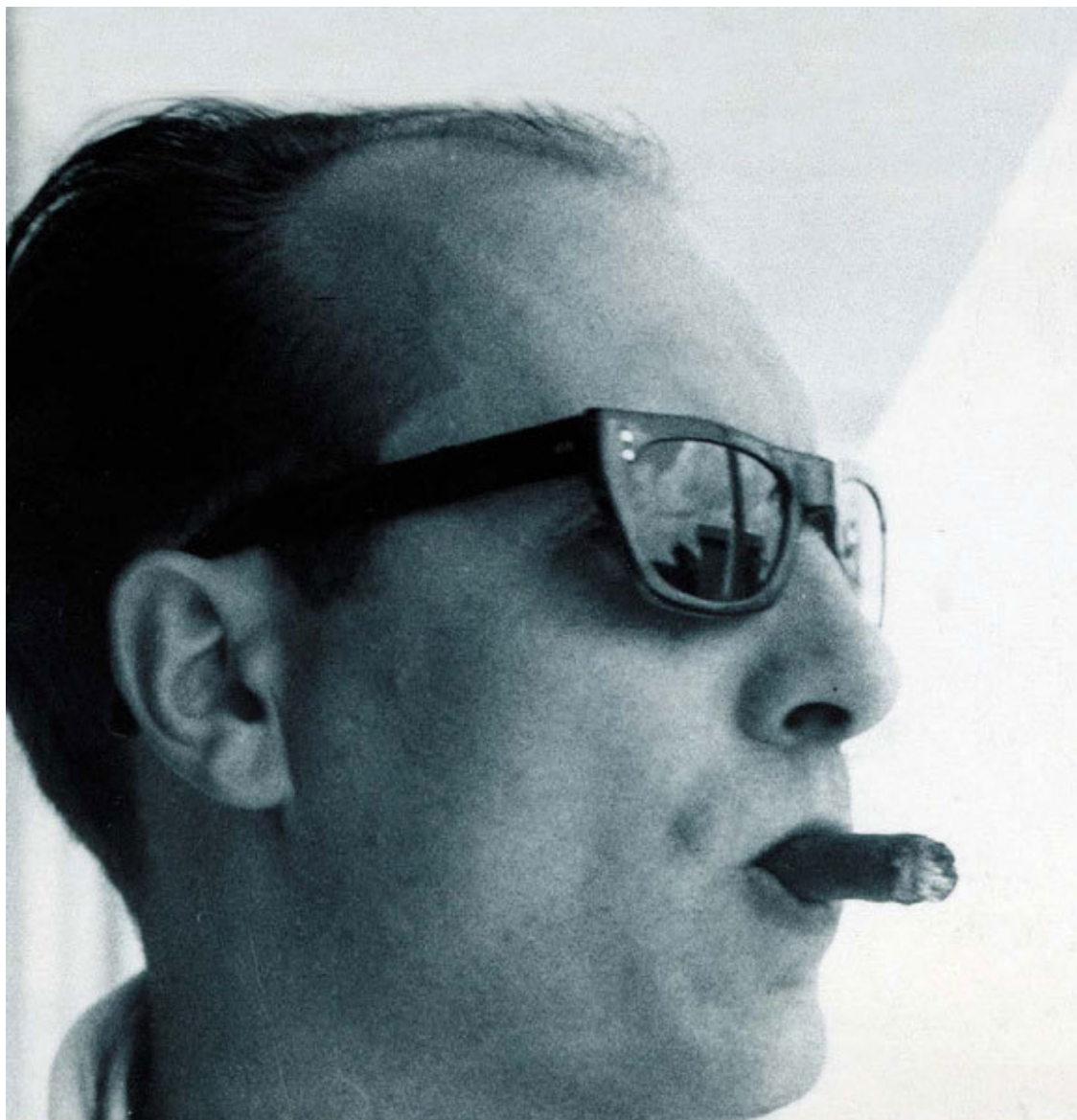
У Беллы Ахмадулиной, которую я немного знал лично, нахожусь схожее размышление: “У меня вошла в поговорку фраза о том, что человек призван быть театром для другого. Он должен быть увлекательным, как хозяин застолья, и просто гостеприимным человеком. Это все равно есть некий театр, высшая доблесть – говорю не о себе, а о лучших избранниках. Наиболее прелестные характеры, встреченные мною в жизни, обладали этим чудесным свойством. Лучезарным, замечательным обаянием, доброжелательностью и артистизмом. Не вычурность, не преднамеренная игра со слушателем, а артистизм, потому что если вы заунывны, это невежливо по отношению к тем, кто вас слушает. Да и слушать никто не станет”.

Я тоже не о себе, а об избранниках, ставших героями моей книги.

Все они были и остаются Театром для меня. С кем-то удалось сохранить отношения надолго, кто-то промелькнул и исчез с горизонта, с кем-то неожиданно и жестоко развелась жизнь. Но они все здесь – мои театральные люди.

Для начала, чтобы обозначить место и время действия, хочу пригласить вас на прогулку по Кутузовскому проспекту. Именно с него начался мой театральный роман.

СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ



Игорь Николаевич. Гавана, 1967.



Игорь и Эсмеральда Николаевичи. Улан-Батор, 1963.



Майя Плисецкая в фильме “Фантазия”. 1976.



Майя Плисецкая. Париж, 2005.



Алиса Коонен. Конец 1920-х.



Александр Таиров. Середина 1920-х.



Анатолий Эфрос. 1976.



Наталья Крымова. 1960-е.



Ольга Яковлева и Николай Волков. 1976.



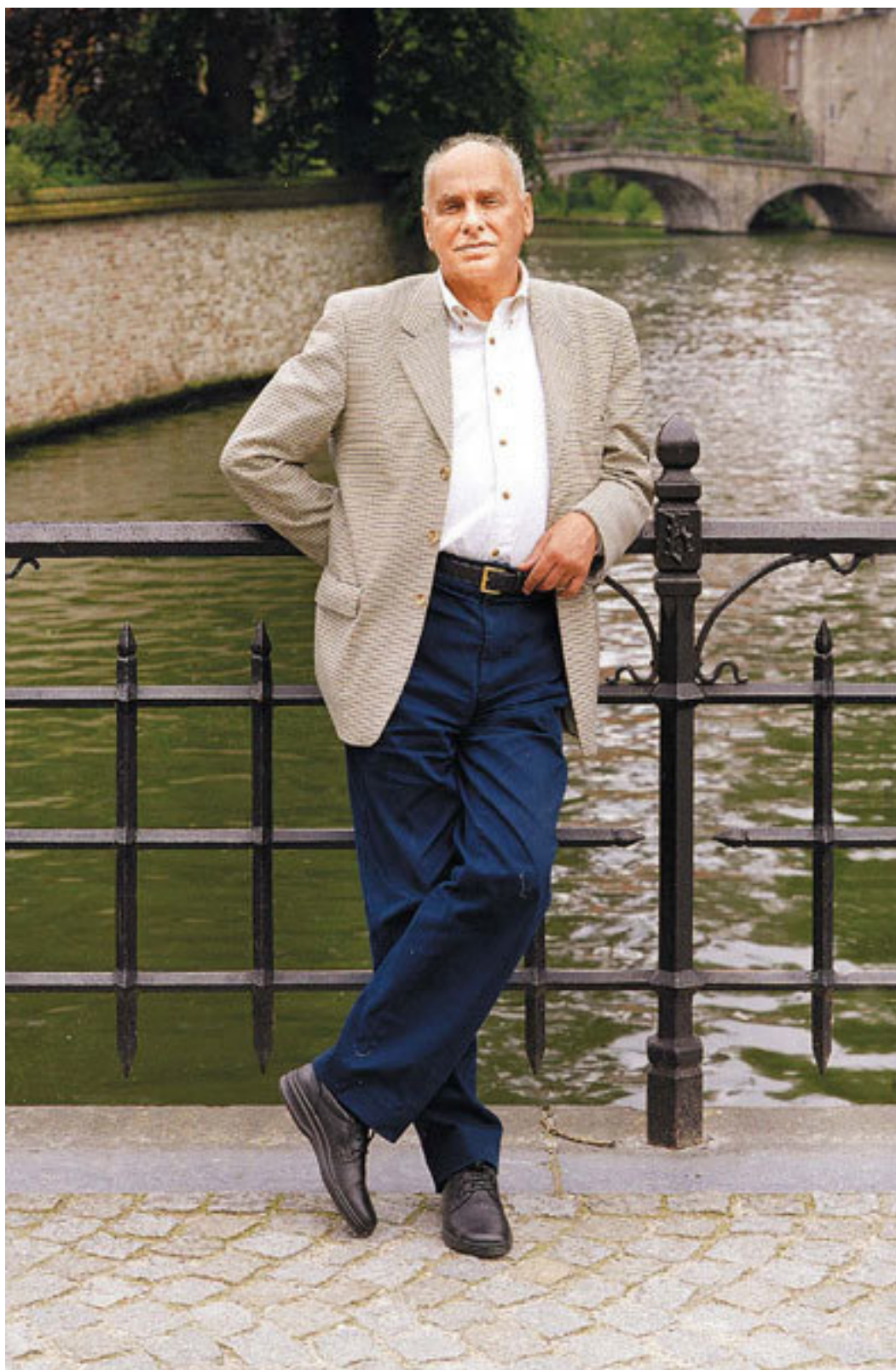
Лев Новиков. 16.10.1989.



Роман Виктюк с актерами спектакля “М. Баттерфляй”. 29.12.1993.



Виталий Вульф в фильме “Крылья”. 1966.



Виталий Вульф. Гент, 14.06.1998.



Ангелина Степанова и Анатолий Кторов. «Милый лжец», МХАТ им. М. Горького, 1965.



Ангелина Степанова. Москва, Дом Актера, 20.09.1999.



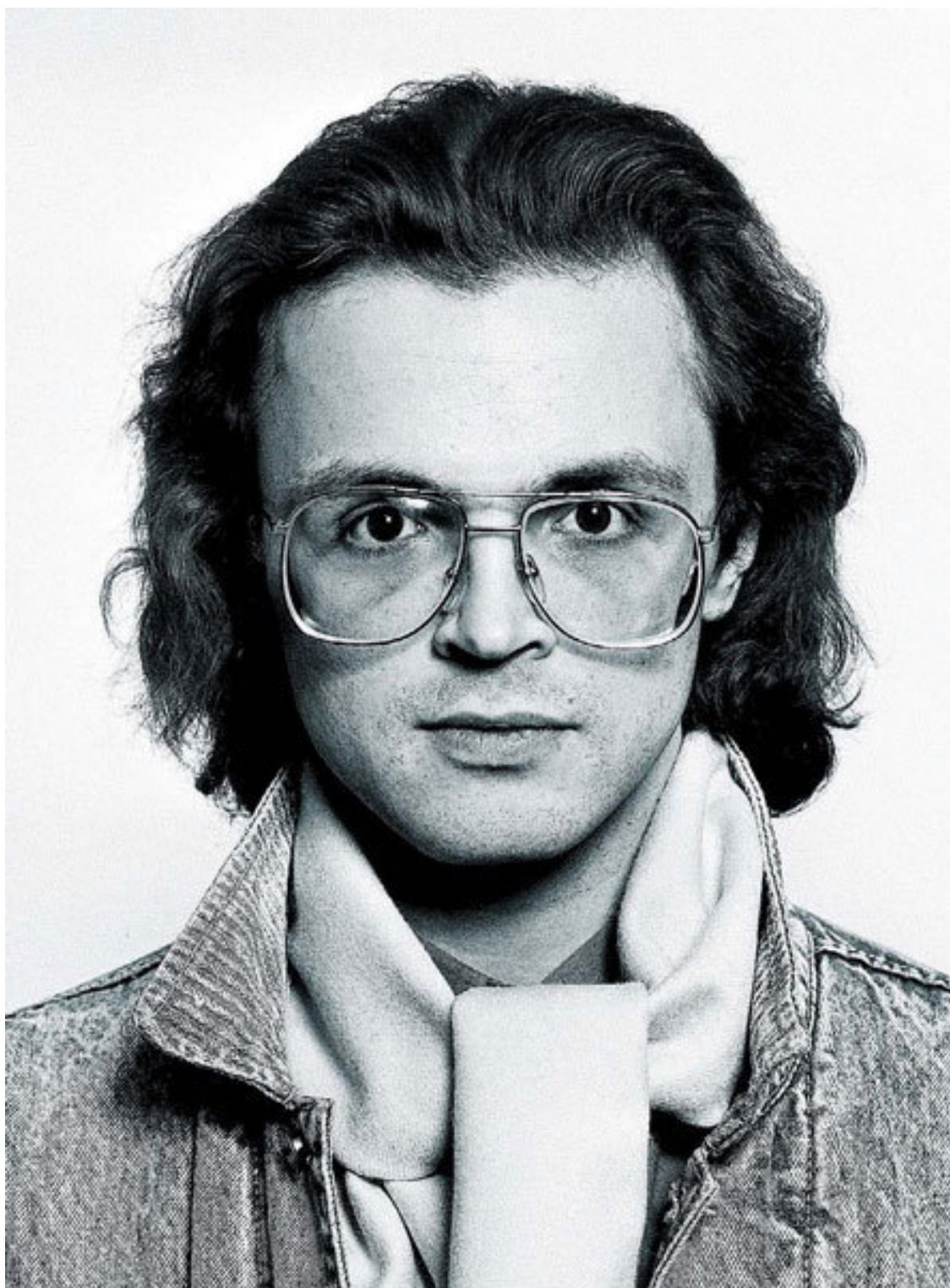
Алла Демидова. «Вишневый сад», Театр на Таганке, 20.05.1976.



Алла Демидова. 1997.



Белла Ахмадулина с дочерью Лизой Кулиевой. 1974.



Владимир Осипчук. 06.03.1989.



Данила Козловский. Париж, 2013.



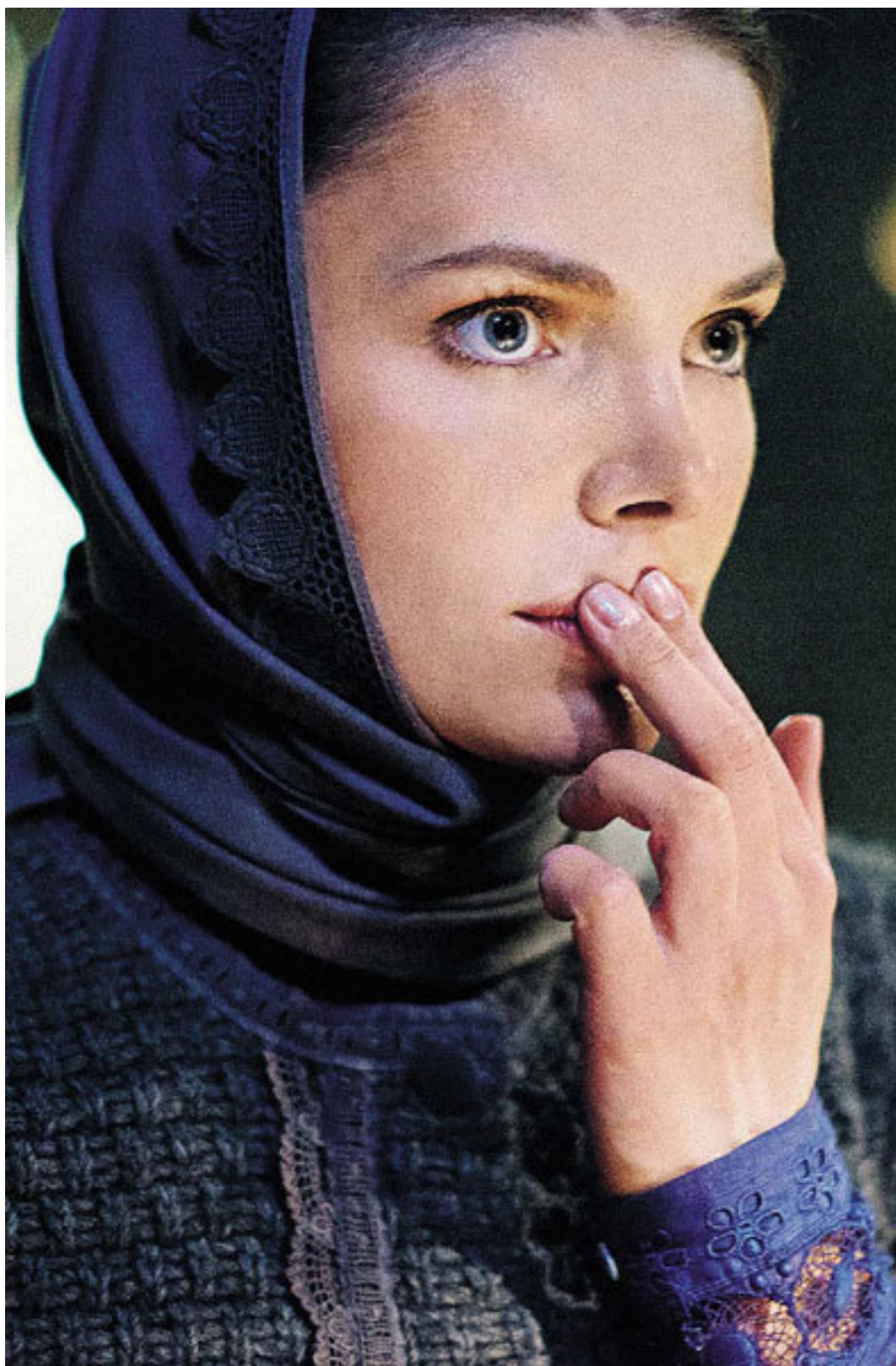
Данила Козловский и Елизавета Боярская в костюмах из спектакля “Король Лир”. МДТ – Театр Европы, 07.04.2006.



Елизавета Боярская и Данила Козловский в костюмах из спектакля «Король Лир». МДТ – Театр Европы. *Фотограф Валерий Плотников.*



Лев Додин с актерами. Репетиция «Вишневого сада». МДТ – Театр Европы, 2014.



Елизавета Боярская в роли Вари. 2014.



Сцена из спектакля «Вишневый сад».



Ксения Раппопорт в роли Раневской. МДТ – Театр Европы, 2014.



Инна Чурикова. «Аудиенция», Театр Наций, 2017.



Инна Чурикова. Пробы на главную роль в фильме «Начало». 1969.



Михаил Барышников. “В Париже”, Baryshnikov Arts Center & Лаборатория Дмитрия Крымова, 2011.



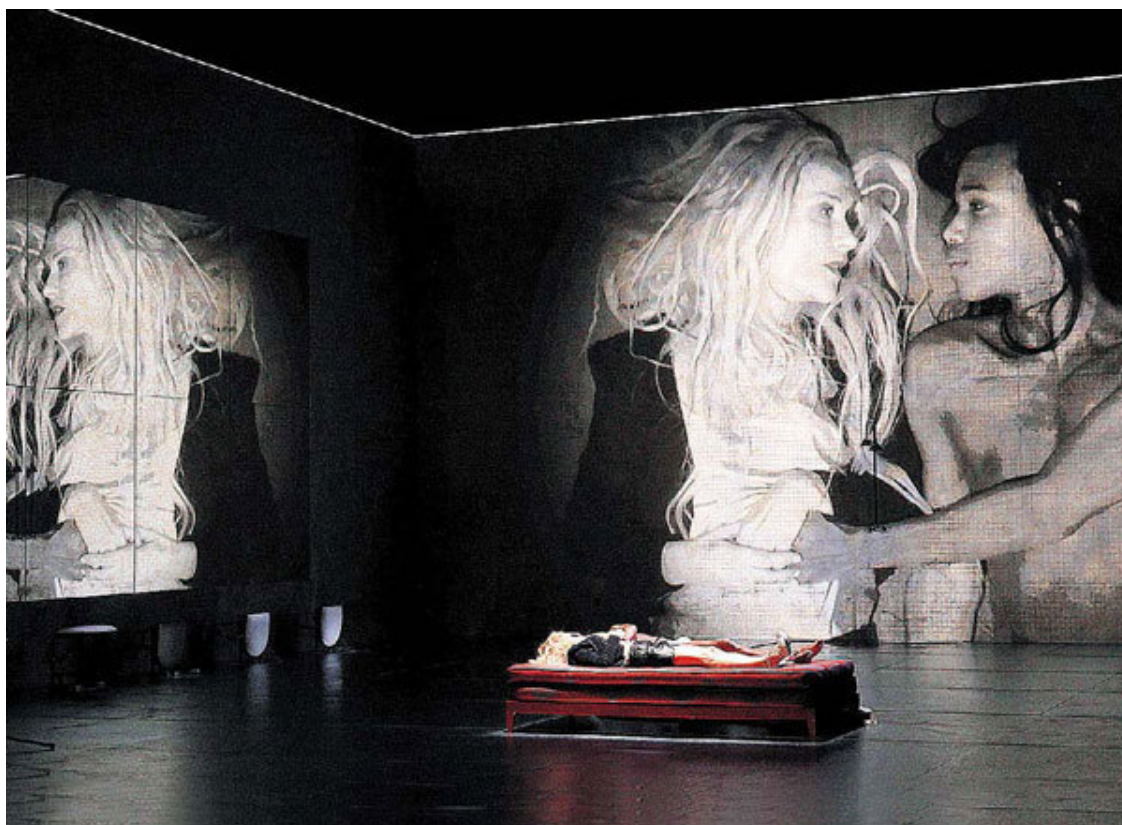
Михаил Барышников и Алвис Херманис. Новый Рижский театр, Рига, 2016.



Изабель Юппер. 2008.



Сцена из спектакля «Федра». Театр «Одеон», Париж, 2016.



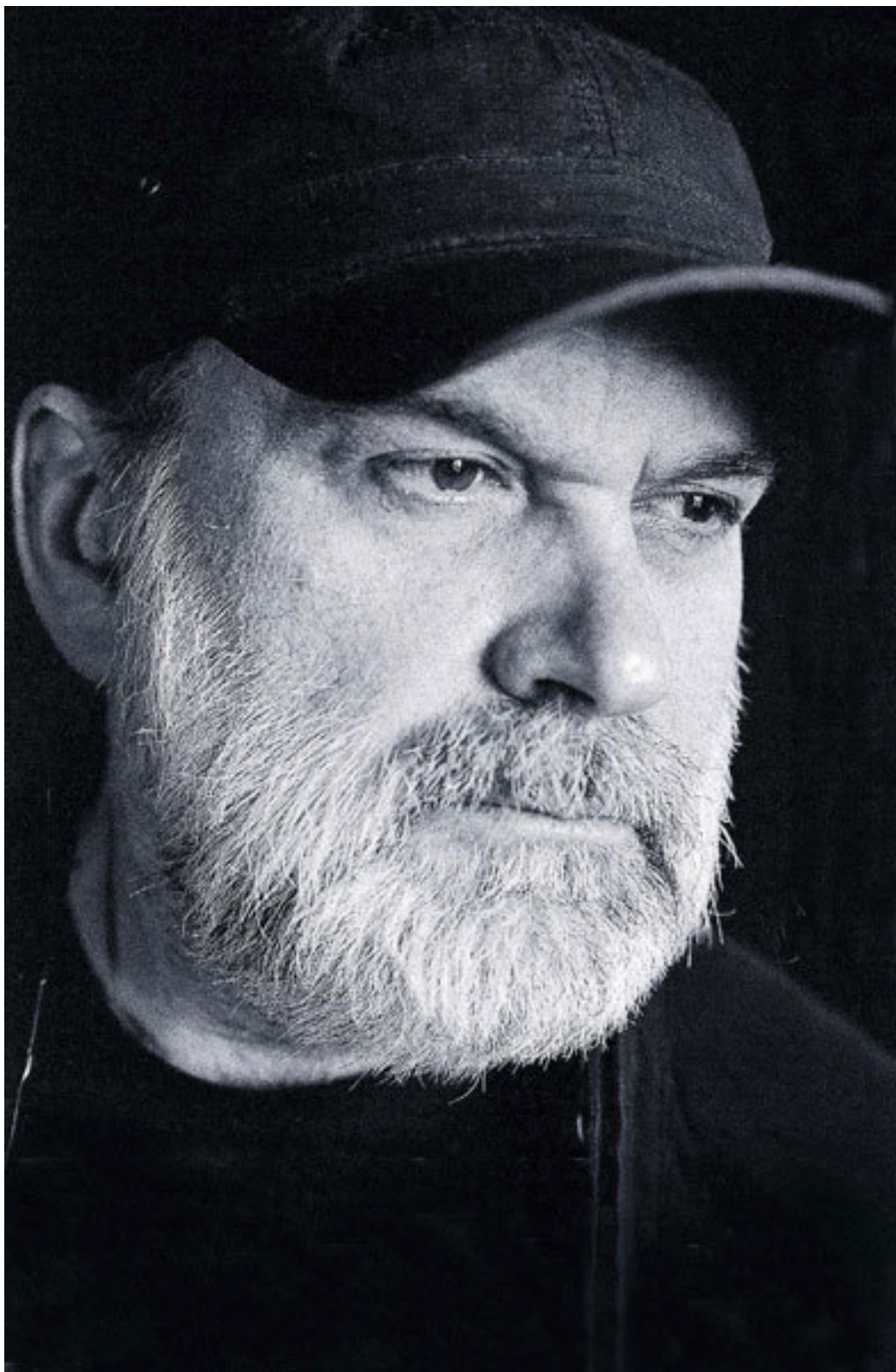
Сцена из спектакля «Федра». Театр «Одеон», Париж, 2016.



Рената Литвинова. Париж, 2013.



Рената Литвинова. Париж, 2013.



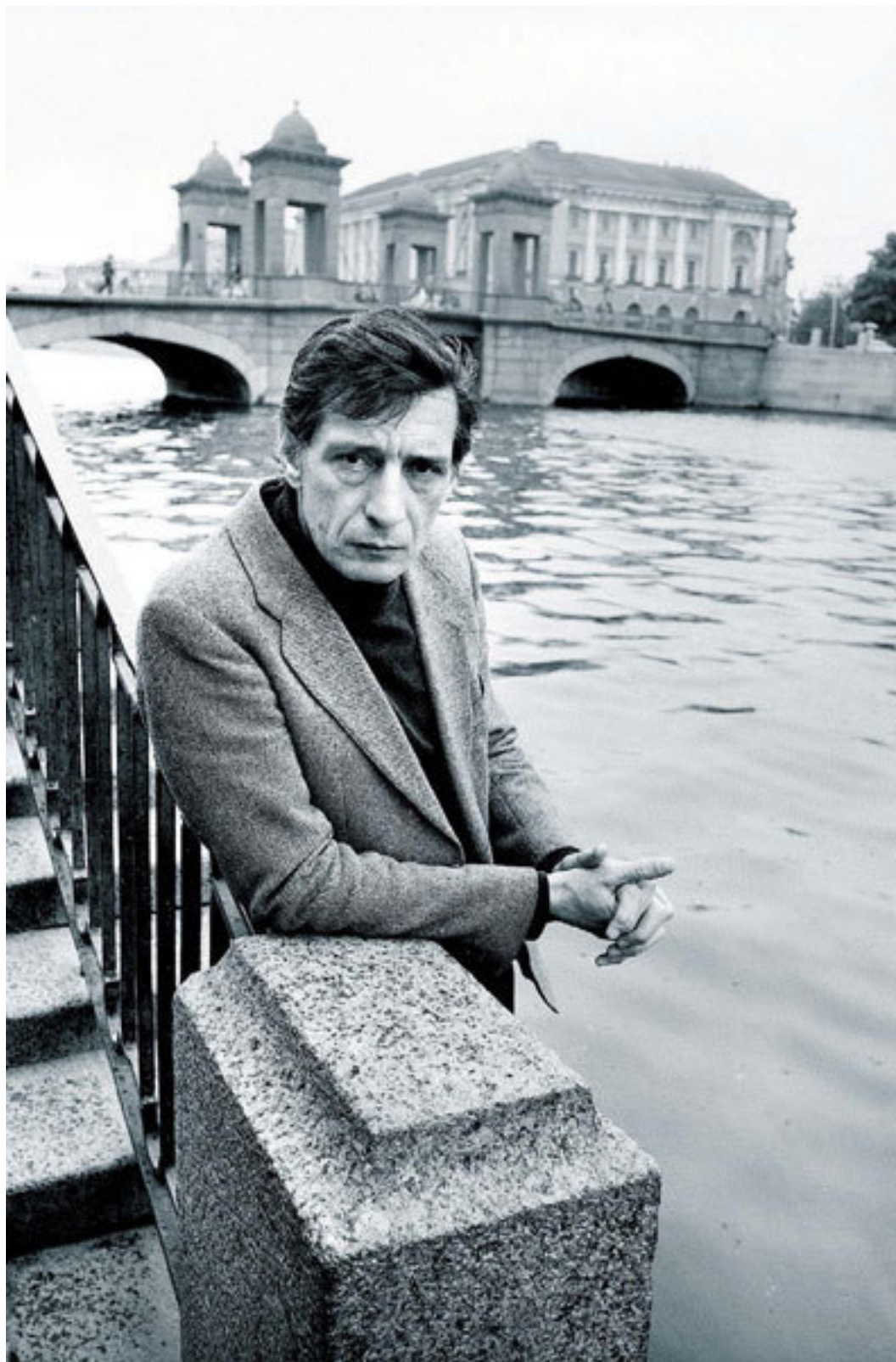
Андрей Могучий. 2018.



Алиса Фрейншлих в спектакле “Алиса”. БДТ, 2013.



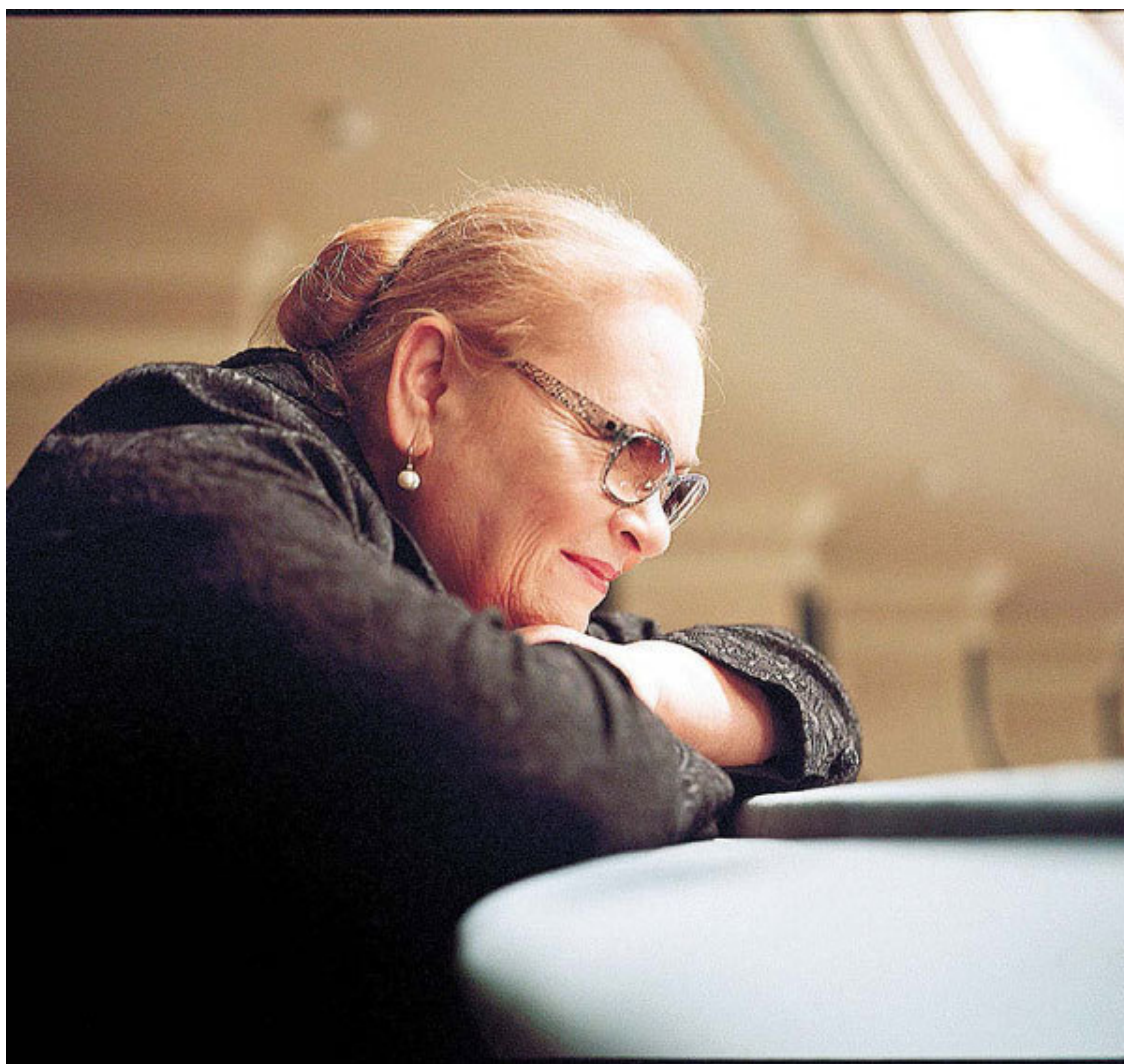
Сцена из спектакля “Алиса”. БДТ, 2013.



Валерий Ивченко. 17.06.1985.



Светлана Крюкова с мужем Юрием Векслером и сыном Митей. Каменный остров, 17.10.1982.



Нина Усатова. 2019.



Евгений Миронов. 2014.



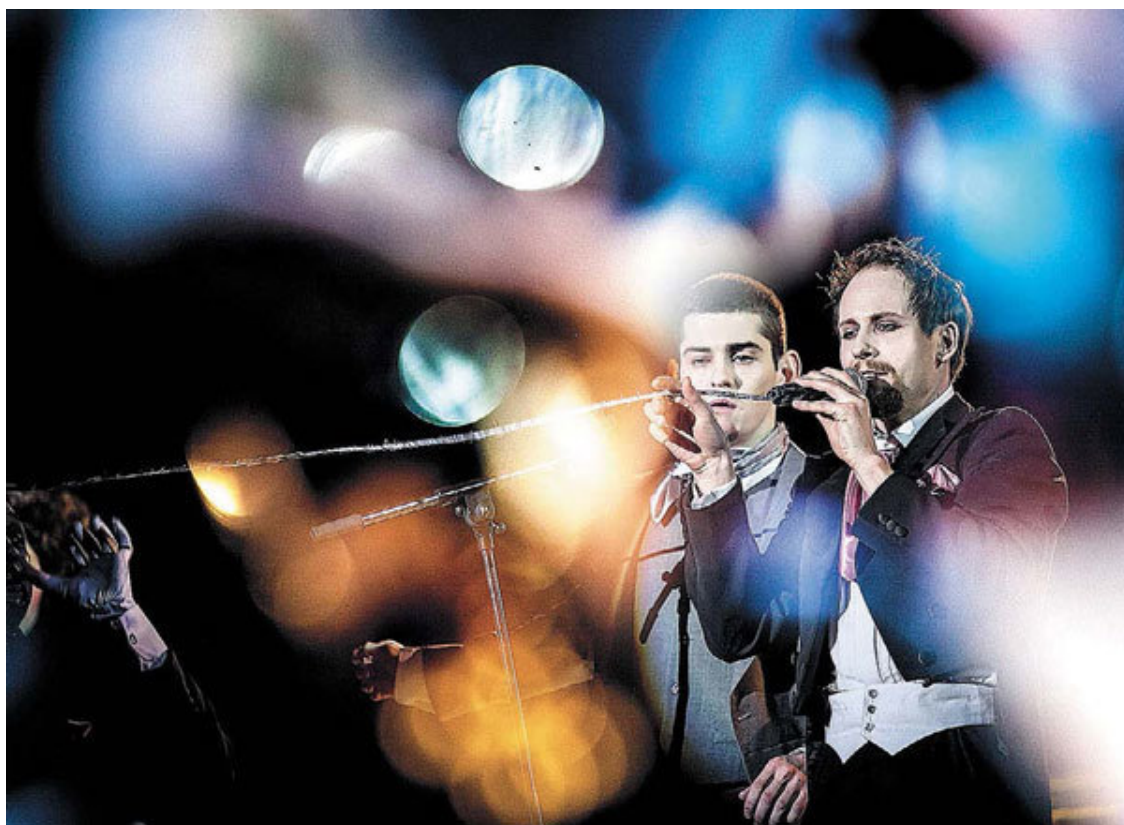
Олег Меньшиков и Павел Каплевич. 1998.



Сцена из спектакля “N (Нижинский)”. В главной роли – Олег Меньшиков. Театральное агентство “Богис”. Москва, 08.04.1993.



Владислав Наставшев. 2017.



Сцена из спектакля “Форель разбивает лёд”. Гоголь-центр, 2017.



Сцена из спектакля “Форель разбивает лёд”. Гоголь-центр, 2017.



Сцена из спектакля “Маленькие трагедии”. Гоголь-центр, 2017.



Сцена из спектакля «Нуреев». Большой театр, 2017.



Сцена из спектакля “Нуреев”. Большой театр, 2017.



Сцена из спектакля “Нуреев”. Большой театр, 2017.



Кирилл Серебренников. 2015.

Кутузовский Театральный разъезд

Для меня всегда было загадкой, почему тут такой сквозняк. Буквально переезжаешь мост, как тебя начинает пробирать холод и ветер сшибает с ног.

– Ну, это же хорошо. Значит, воздух чище, – убеждает меня мама.

Она вообще считает, что жить на Кутузовском – это какая-то невероятная удача. Для нее это как Беверли-Хиллз и Сен-Жермен-де-Пре вместе взятые. Фетиш престижа и успеха, за который надо держаться во что бы то ни стало. К тому же она живет здесь уже больше пятидесяти лет. “Привычка свыше нам дана, замена счастию она”. Один и тот же вид из окон на шпиль гостиницы “Украина”, которая давно уже и не “Украина”, а *Raddisson Moscow Palace*. Один и тот же маршрут троллейбуса № 2, который с прошлого года поменяли на автобус. В час пик намаешься ждать на ветру...

Но за столько лет я, конечно, привык к имперской прохладе, к этой звенящей тишине и пустоте перед тем, как ее прорежет насквозь президентский кортеж, несущийся по Кутузовскому со сверхзвуковой скоростью, как по оккупированной территории.

Это действительно особая территория на карте Москвы. Державное предместье, по которому со сталинских времен проходила главная правительственная трасса, ведущая напрямик в Кремль. Ни хороших ресторанов, ни нормальных магазинов тут с самого начала никогда не было. Они как-то тут не приживались. На Кутузовском не полагается жить. Тут надо все время стремиться или вперед, или назад: в Кремль или на Рублевку. Третьего не дано. Стекланые небоскребы Калининского, которые угадываются вдаль, выросли только к концу 1960-х – запоздалый оммаж эпохе оттепели и архитектурных утопий, вдохновивших Хрущева и его сподвижников на уничтожение и перестройку старого Арбата. А Кутузовский со своими могучими фасадами в мраморе и граните и нереальными по тогдашним градостроительным меркам четырехметровыми потолками был задуман как выставка достижений предшествующей эпохи. Задумал его Сталин, но поскольку строили его при Хрущеве, то он получился почему-то с сильным украинским акцентом: тут и памятник Тарасу Шевченко, и бульвар Леси Украинки, и Киевский вокзал...

Я застал те времена, когда в гастрономе “Украины” торговали кругами жирной украинской колбасы, а русские продавщицы были одеты в нарядные вышиванки. Как потом мне объясняла бабушка, которая знала все, Хрущев хотел великой дружбы и любви с Украиной: вначале отвалил им Крым, потом поставил памятник Шевченко, а теперь все должны есть эту колбасу и “Паляницу”. Хлеб хрустел и крошился под ножом. Его лучше было отламывать большими кусками, но бабушка не любила беспорядок на кухне. Колбаса призывно скворчала на сковородке и пахла чесноком, томясь в собственном жиру. Употреблять ее в сыром виде у нас дома не полагалось. Вообще, весь этот малороссийский декор, напоминавший провинциальные постановки каких-нибудь “Черевичек”, воспринимался как нечто бутафорское, не имевшее непосредственного отношения к государственной твердыни Кутузовского. Ему гораздо больше подходил ассоциативный ряд, связанный с войной 1812 года, заложенный уже в самом имени знаменитого фельдмаршала, в непосредственной близости Поклонной горы, где мы сдавали зачеты по физкультуре, а также в присутствии панорамы “Бородинская битва”.

На мой вкус, панорама было довольно странным сооружением. Учеников младших классов из окрестных школ там принимали в пионеры, а потом в качестве бонуса водили смотреть на муляжи трупов и обгорелые знамена. Считалось, что их вид поднимает патриотический дух, но на меня гораздо большее впечатление произвела первая серия широкоформатной цветной картины “Война и мир” С. Бондарчука. Там тоже были знамена и трупы, но все-таки их

сильно разнообразили сцены из старинной, дворянской жизни, всякие охоты и балы, снятые с невиданным размахом и мощью. Мне это казалось вершиной мирового кинематографа, хотя некоторое странное несоответствие возраста исполнителей своим героям бросалось в глаза. Ну разве этому Пьеру может быть двадцать четыре года, думал я, глядя на полноватого стриженного Бондарчука в круглых очках. И неужели эта немолодая дама в жемчугах и есть та самая умопомрачительная “голая” красавица Элен, от которой все в романе сходили с ума? Но камера неспешно плыла по балльным и оперным залам, врывается на зеленый простор, с высоты птичьего полета следила за движением разных человеческих множеств на Бородинском поле, чтобы потом устремиться еще дальше в какие-то заоблачные выси, откуда доносился бархатный баритон Сергея Федоровича Бондарчука, озвучивавшего какие-то вечные истины классика. Ни одну из этих истин сейчас не вспомнить, но кадры, увиденные впервые на экране кинотеатра “Россия”, врезались в память навсегда.

Теперь я понимаю, что мое отрочество и ранняя юность пришли на ностальгическую эпоху “ретро”. В почете была разнокалиберная классика, которую без конца экранизировали и инсценировали на разный лад. Во всех президиумах восседали почтенные старцы, которые постоянно друг друга награждали разными орденами и медалями. Любимый формат – юбилейный вечер. Любимый праздник – День Победы. На самом деле эти старые люди были не такими уж старыми. Помню, как по телевизору Константин Симонов с модным бобриком и еле заметными седыми усиками рассуждал, приятно картавя, что людям, прошедшим войну, сейчас не больше шестидесяти. То есть они в самом расцвете, хорохорился автор “Жди меня”, а по мне, конечно, это была такая пенсия и древность. Впрочем, в их морщинах и рассказах иногда просвечивало что-то человеческое. Комсомольские активисты мне не нравились совсем. В их невыносимо дружном пении песен Пахмутовой и Добронравова, в этой непрерывной пропагандистской брехне про БАМ и Вьетнам была сосредоточена вся советская фальшь и пошлость. Кто-то бежал от них в академические штудии Гельдерина и Клейста. Кто-то выбирал себе судьбу диссидента с дворницкой в придачу.

Я же уходил в кинотеатр “Иллюзион” или в его филиал клуб “Красные Текстильщики”, располагавшийся напротив шоколадной фабрики “Красный Октябрь”. От Кутузовского туда надо было добираться на троллейбусе № 2 или автобусе № 89 до библиотеки Ленина, потом пересаживаться на троллейбус, который ехал через Большой Каменный мост к кинотеатру “Ударник”, а там уже рукой подать до красного кирпичного здания. Там в фойе висели черно-белые портреты Ингрид Бергман и Вивьен Ли, Кларка Гейбла и Генри Фонды, Марлона Брандо и Бэтт Дэвис. Их лица, их судьбы, их фильмы и были содержанием моей настоящей жизни, подменявшей скучную реальность сияющим иллюзионом, куда я устремлялся со всем безрассудством юности. Ради этих сеансов счастья я готов был часами стоять на морозе в каких-то нескончаемых очередях, отмечаться на перекличках, сбегать с уроков, рискуя нарваться на большие неприятности. Нас было много в этом обществе тайных и явных киноманов, которые особенно активизировались во время московского кинофестиваля. Их легко было узнать по очкам, как правило, с сильной диоптрией, лихорадочному, безумному блеску в глазах и сбивчивой речи, в которой то и дело мелькали родные имена Рене, Трюффо, Годара, Висконти. Это было эсперанто для посвященных, язык богов, а точнее, их слуг, к которым мы себя причисляли.

Верховными отправителями культа считались лекторы “Иллюзиона”. Они выступали перед фильмами. Я их всех помню. Степенный, с профессорской бородкой, Владимир Дмитриев, госфильмофондовый начальник, хранитель запретных богатств фестиваля “Белые Столбы”. Утонченный и нервный Владимир Утилов, адвокат вышедших в тираж западных звезд, специалист по фильмам и психическим недугам Вивьен Ли. Ироничный Валерий Басенко, умевший в двух-трех фразах убийственно точно сформулировать особенности авторского стиля любого из классиков мирового экрана. В том, что они нам рассказывали, не было

ни капли лекторского занудства или тени идеологических штампов. Великое кино дарило иллюзию свободы, интеллектуальной игры, жизни “поверх барьеров”, без железного занавеса. И не только нам, зрителям, но и им, умудренным профессионалам, культуртрегерам, просветителям в подлинном смысле этого слова.

А потом, когда сеанс заканчивался и мы выходили из “Красных Текстильщиков” на Болотную набережную, воздух был пропитан какой-то приторной, карамельной сладостью. Это шоколадная фабрика “Красный Октябрь”, тогда дымившая всеми трубами на соседнем берегу, производила свой “сладкий” и, с точки зрения экологических норм, полагаю, не слишком полезный выброс. Но разве кто-нибудь думал тогда об экологии? Мы думали о “Виридиане” Бунюэля, или о Жанне Моро в “Любовниках”, или о Дирке Богарде в “Слуге”. Насколько же это было важнее, чем вся мышьяная возня с оценками, экзаменами, переаттестациями. И не то чтобы я демонстративно игнорировал их. Вовсе нет! Я учился в престижной английской школе, отчаянно скучал на обязательных собраниях, в качестве общественной нагрузки рисовал какие-то стенгазеты и участвовал в конкурсах чтецов, но у меня были *они*. Они! Мои звезды, мои дивы, мои герои. Помню, как в первый год после школы, когда я не поступил в институт, мама, чтобы меня утешить, купила сразу три абонементов на ретроспективы фильмов Греты Гарбо в “Иллюзионе”, и я смотрел их два месяца подряд. Это было счастье!

А еще книги. В нашем доме на первом этаже располагался магазин издательства “Советская Россия”. Среди моря макулатуры, которой были забиты все полки под самый потолок, одиноким утесом возвышался стеллаж, где были выставлены книжки по подписке. Томас Манн, Диккенс, Чехов. Их благородные корешки сводили меня с ума. Однажды папа притащил домой собрание из девяти темно-вишневых томов сочинений Маяковского. Тыча в карандашный портрет Лили Брик, он сказал мне: “Она живет в нашем доме”. Какая-то грустноглазая женщина с небрежной прической смотрела на меня из сумрака штрихов и теней, набросанных собственноручно Владимиром Владимировичем Маяковским в приступе эпохальной любви. Много лет спустя я увижу этот портрет на стене гостиной Василия Васильевича и Инны Юлиусовны Катанян, тоже наших соседей.

Лилию я несколько раз встречал на улице. Ее всегда кто-нибудь вел под локоть. Чаще – старик в пижонской жокейской кепочке, смотревший по сторонам с вполне еще бодрим мужским любопытством. Это был Василий Абгарович Катанян, последний муж и спутник ее поздних лет. Обычно для выхода на Кутузовский Лиля была размалевана как клоун Олег Попов – с каким-то невероятным вишневым румянцем в пол-лица, бордовым ярким ртом и нарисованными бровями прямо по напудренному лбу. Я запомнил, что на ней всегда был яркий шелковый платок *Hermes*, из-под которого выглядывала задорная рыжая косичка, какие носили в начальной школе. Зимой она была закутана в какие-то баснословные меха, в которых утопала, как в сугробе. Чаще всего это была необъятная шуба насыщенного ярко-зеленого, травяного цвета. “Крашенная зеленая норка, – авторитетно заметила мама. – Наверняка из Парижа”. Такой шубы на Кутузовском больше ни у кого не было.

Однажды я стоял в очереди в кассу гастронома “Украина”, когда Катанян пришел с Лилей, заботливо посадил ее на мраморный подоконник, а сам пошел пробивать сырки и кефир. Вся очередь, в основном состоящая из женщин среднего возраста и старше, растерянно замерла при виде старухи, словно явившейся в гриме и костюме из оперы “Пиковая дама”. Лиля делала вид, что не замечает этих взглядов. Под их прицелом она провела всю жизнь, и, похоже, ей действительно было плевать, кто и что о ней подумает. Уставившись в одну точку, она что-то тихо насвистывала, покачивая ногой в черном лаковом сапоге. Когда Катанян вернулся, голосом маленькой девочки потребовала себе сырок в шоколадной глазури и, развернув его хищными пальцами с алым маникюром, стала быстро-быстро уплетать, словно белочка орехи. Кажется, она даже почти пропела от удовольствия: “Какой свежий!” Вся очередь смот-

рела, как жует Ли-ля Брик. “Из-за этой еврейки стрелялся Маяковский”, – кто-то тихо произнес за спиной, и я буквально кожей почувствовал ожог ненависти.

В “Советской России”, кроме подписных изданий, был букинистический отдел, куда я время от времени наведывался, как в буфет за запретным вареньем. Именно оттуда я извлек всех своих “Виконтов де Бражелонов” в сиреневых переплетах и прекрасный неподъемный том “Мертвых душ” с иллюстрациями Боклевского. А когда имена Ива Монтана и Симоны Синьоре были уже под запретом из-за их недружественных антисоветских выступлений по поводу пражских событий 1968 года, я там обнаружил книгу мемуаров Монтана “Солнцем полна голова”, изданную со стихами Жака Превера и чудесной графикой Бернарда Бюффе.

Библиотечная душа, я был записан сразу в две районные библиотеки – им. Софьи Перовской на набережной Т. Шевченко и им. Алексея Толстого на Дорогомиловской улице. Однажды вместо подготовки к экзаменам, о которой я гордо объявил всем, отправляясь в библиотеку, я читал там несколько часов подряд “Дом на набережной” Ю. Трифонова. За окном летний дождь то начинался, то прекращался, то снова начинал хлестать с особенной силой. Люди бежали по лужам, боясь не успеть на автобус, а я все читал и читал, не в силах оторваться от номера “Дружбы народов”, и только боялся, что библиотека закроется, а я так и не узнаю, чем закончится эта история. Стоит ли говорить, что учебники за это время я так ни разу и не открыл.

Вообще о семидесятых, в противовес оттепельным шестидесятым, принято говорить с оттенком высокомерного презрения: застой, Афганистан, ссылка Сахарова, изгнание Солженицына, повсеместное закручивание гаек, разгон “Метрополя”, какой-то общий упадок в умах и нравах. А как символ всего этого – черные правительственные ЗИЛы, везущие старцев всё по тому же Кутузовскому проспекту. Тогда, впрочем, скорости были другие, чем теперь. Я даже успел однажды разглядеть Леонида Ильича Брежнева в профиль, сидевшего вопреки всем законам государственной безопасности рядом с водителем. Жил он, как известно, неподалеку от нас, в доме № 26, чей фасад выходил на Кутузовский, а тыльная часть смотрела на Москву-реку, еще не загроможденную небоскребами Сити, и крутой склон, на котором сейчас стоит Театр П. Н. Фоменко, выглядел вполне идиллически. Летом там даже можно было загорать, лежа с книжкой и дыша пряным разнотравьем, а зимой – кататься почти по отвесной ледяной горе. О существовании сноубордов еще никто не подозревал, а выпуск пластиковых ледянок наша легкая промышленность не успела наладить, поэтому довольствоваться приходилось старыми санками или просто куском картона. Последний был даже предпочтительнее. Забавная деталь: на непосредственную близость с местом прописки генерального секретаря ЦК КПСС указывал чисто вычищенный кусок набережной как раз в том месте, где находился брежневский дом. Всюду сугробы и лужи, а тут девственный асфальт, который посыпали песком ежедневно, на тот случай, если дорогому Леониду Ильичу вдруг взбредет в голову здесь прогуляться. Но, кажется, такая отчаянная мысль его ни разу не посетила. Старожилы рассказывают, что за все время его жизни на Кутузовском генсека видели лишь однажды в овощном. Якобы он зашел туда поинтересовался: какие есть в ассортименте орехи? Орехов, как нетрудно догадаться, не было никаких – это же Кутузовский! Но это обстоятельство Брежнева не удивило и не опечалило. Покупать он все равно ничего не собирался, а интерес у него был явно академического свойства. Стоит ли говорить, что на следующее утро все прилавки были буквально завалены отборным миндалем, фундуком, лесными и грецкими орехами. Но больше Леонид Ильич туда не приезжал.

А вот его жену Викторию Петровну, тихую сановную даму, моя мама лицезрела более или менее регулярно в парикмахерском салоне гостиницы “Украина”, когда та приходила делать укладку перед государственными визитами. Однажды накануне приезда президента Никсона ее не пустили в гостиницу. “Женщина, вам сюда не положено”, – отрезал охранник, бдительно охранявший подступы к закрытому интуристовскому объекту. Неприятный вид жены

Брежнева и ее неуверенный тон не внушали доверия. Какое-то время Виктория Петровна промаялась около вертящейся двери в надежде, что кто-нибудь ее узнает и проведет, а потом вернулась к своему персональному водителю одалживать две копейки (двушку!) позвонить из автомата мастеру. Не могла же она остаться без прически накануне президентского визита!

Меня в “Украину” пускали всегда. И в парикмахерскую, и в книжный киоск, где две старушки, похожие друг на друга, как сестры-близнецы, торговали дорогими глянцевыми альбомами про иконы и музеи Кремля на английском языке. Иногда там попадались и качественные книжки по искусству на русском. Как правило, они стоили вполне осязаемые деньги, сильно превышавшие мой карманный бюджет. Но каким-то загадочным образом родители всегда узнавали, что мне больше всего хочется, и покупали эти альбомы без всяких моих просьб и напоминаний. Много позднее, когда книжный киоск в “Украине” ликвидировали, я случайно встретил одну из старушек на улице. Она меня сразу узнала: “Ваш папа всегда к нам заходил после вас и обязательно спрашивал, какие книжки вы смотрели, а потом их тут же покупал, даже не глядя. Только просил никогда об этом вам не говорить. Но теперь-то уже, наверное, можно?”

В парикмахерской на втором этаже царил дух советской цирюльни. Иностранцы шарахались от шибящего в нос запаха “Шипра” и робели при виде суровых дам в белых халатах, которые, разумеется, не знали ни одного иностранного языка, а на русском владели немногими общеизвестными терминами, которых им хватало для карьеры в интуристовской “Украине”: “бокс”, “полубокс”, “полечка” и стрижка “молодежная”. К этому небогатому ассортименту еще прилагался вопрос: “Височки какие будем делать, прямые или косые?”

Несмотря на то, что у каждой из них была своя непростая женская судьба, стригли они более или менее одинаково, то есть плохо. Во время моих походов в парикмахерскую “Украины” меня не покидало ощущение собственного бесправия, пришибленности и какого-то заведомого уродства, на которое я сам себя обрекаю, когда сажусь к ним в кресло. Эти женщины в белых халатах умели вызвать трепет и даже чувство вины. “У тебя очень жесткий волос”, – говорили они тоном выговора, не терпящим обжалования, а после этого так тяжело вздыхали, будто за мою стрижку их ждал штраф или, может быть, даже увольнение. Единственным утешением в моих страданиях служило то, что аналогичной процедуре у меня на глазах подвергались не только бесправные иностранцы, но и великий Чапаев – актер Борис Бабочкин, и кумир шестидесятников поэт Евгений Евтушенко, и звездный фигурист Александр Горшков. Все они обретались по соседству все в той же “Украине”, только в ее жилых секциях, отведенных под высокопоставленные квартиры. Конечно, с ними парикмахерши вели себя чуть любезнее, но результат их трудов был таким же, на мой взгляд, ужасным. В какой-то момент одна из мастериц, не стерпев моей несчастной физиономии, недовольно фыркнула: “В следующий раз иди в «Чародейку»”. Я и пошел.

В брежневском доме № 26 располагался Дом пионеров, куда я записался на занятия изостудии. Нашего педагога звали Семен Семенович. Когда он хотел похвалить мои скромные художества, то говорил задумчиво и как бы даже с восхищением: “Посмотрите, как он заливает!”

– Ну, конечно, рисуют только Рембрандт и сам Семен Семенович, – обижался папа, – а Сережа у нас только “заливает”...

Почему-то он искренне считал, что у меня есть талант художника. Его убедили в этом рисунки, на которых я в пять лет, наглядевшись западных журналов, изобразил убийство президента Кеннеди. Эту страшненькую графику долгое время демонстрировали родне и гостям в качестве наглядной иллюстрации моей несомненной одаренности. Больше этих детских каракулей, конечно, всех удивлял серьезный подход к теме: президентский лимузин был четко синий, костюм Джеки – розовый, а половина головы Кеннеди закрашена красным.

– Это кровь, – деловито объяснял я собравшимся за столом, – а это пули, несущиеся из книжного склада, где сидит Освальд.

Гости теряли дар речи. Папа наслаждался произведенным эффектом. Сын – гений. Это то, чего как раз ему не хватало для полноты счастья, в придачу к его черной “Волге”, квартире на Кутузовском и обожаемой жене.

Но по мере своего взросления я все чаще ловил на себе его разочарованный и грустный взгляд. Я рос не-спортивным. Учился средне, не играл в шахматы, не плавал кролем, не мог подобрать на слух ни одну мелодию на пианино. То есть все то, что у него всегда получалось легко и даже как бы совсем без усилия. Но самое ужасное, меня совсем не интересовали машины и разные технические прибабасы, которые папа обожал. “Ты представляешь, Сережа за все время нашей поездки в Ленинград ни разу не попросил у меня руль!” – говорил он маме почти с обидой. Ему, генеральскому сыну, с двенадцати лет профессионально водившему отцовский “паккард”, такая моя индифферентность в этих вопросах была непонятна и даже подозрительна. К тому же я все время изводил его идиотскими вопросами, которые на самом деле были не такими уж идиотскими. Например: когда, наконец, захоронят Ленина? Или: кто из большевиков персонально ответственен за расстрел царской семьи? Почему сбежала в Америку Светлана Аллилуева? Чем однопартийная система лучше многопартийной? И почему медицинские заведения 4-го Управления настолько лучше обычных районных поликлиник? Где равенство, справедливость, социальная ответственность? – вопрошал я, изображая Демулена с Кутузовского проспекта. По воспоминаниям мамы, после прогулок со мной по набережной мимо Бадаевского пивоваренного завода и обратно папа неизменно приходил с сердитым лицом и в подавленном настроении. Причина, конечно, была во мне. Что-то со мною было не так. Мои взгляды, интересы не только не совпадали с его собственными, но в них присутствовало что-то откровенно враждебное, опасное, непонятно откуда взявшееся, не объяснимое ничьим влиянием, никакими “вражьими” голосами. И единственным оправданием моего существования, как и плохих отметок, были мои рисунки. “Зато он рисует”, – с надеждой говорил папа. Именно в них он видел мое будущее художника-иллюстратора детских книжек. Пусть скромное, но достойное, приличное.

– Почему нет? – говорил он, протягивая мою очередную акварель маме, в надежде услышать слова одобрения и похвалы.

– Да, совсем неплохо. Кстати, говорят, иллюстраторы неплохо зарабатывают, – успокаивала она себя и его.

Это, конечно, была не та перспектива, которая подходила их единственному сыну, но все-таки это лучше, чем ошиваться по кинотеатрам с сомнительной публикой или тем более упражняться в антисоветской риторике. Впрочем, никаким художником-иллюстратором становиться я не собирался. Насмотревшись великого кино, я, конечно, хотел быть актером. До поры до времени я не спешил объявлять о своем намерении, заранее зная, что это только расстроит родителей. Для начала я поступил на актерские курсы все в том же Доме пионеров на Кутузовском, 26. После того как я выучил десяток скороговорок, меня даже утвердили на главную роль в какой-то советской пьесе про Васю Ванина или Ваню Васина. Но, походив на репетиции, я убедился, что не в состоянии запомнить даже нескольких реплик из этого текста. Память отказывала, руки-ноги не слушались, все во мне болело и восставало против советской тюзовской драматургии. С курсов я позорно сбежал, так и не дотянув до премьеры.

Тем более что дома вдруг разом стало не до ролей. Серьезно заболел папа. Резкие подскоки температуры, вечером из носа кровь. Обследования ничего толком не показали. Мама обложилась коричневыми томами Большой медицинской энциклопедии и целыми днями пыталась сама установить диагноз. Все сходилось на опасном, но не смертельном “гепатите С”. Впрочем, легче от этого никому не стало. Когда энциклопедия перестала служить источником надежды, мама пошла к профессиональной гадалке, жившей где-то в районе Киевского вокзала. В подробности этого визита меня она не посвящала, но известно только, что тогда

прозвучала обнадеживающая фраза: “Из больницы ты его заберешь”. Папа действительно вернулся на Кутузовский, но ненадолго.

В его последнюю больницу на Пироговку мы ездили на 132-м автобусе. Это было сравнительно близко от нашего дома. Путь проходил через Плющиху и клуб “Каучук”, где в лучшие времена мы все втроем смотрели “Спартак” и “Такова спортивная жизнь”. Как большому начальнику, ему полагалась отдельная палата. На белую стену он прикрепил кнопками мой рисунок зимнего катка, где я изобразил их с мамой на коньках.

– А где тут ты? – поинтересовался он.

– Ты же знаешь, я не умею кататься.

– На следующий сезон мы купим тебе коньки.

На том и расстались. Потом была реанимация. И последние слова, которые он сказал маме на нелюбимом им немецком языке: “*Gott mit uns*”.

– Почему по-немецки? – допытывался я потом.

– Наверное, он стеснялся посторонних, находившихся рядом в боксе. Хотел, чтобы поняла только я.

– И что ты поняла?

– Что он умирает.

Все эти дни, как водится, я торчал в кино. В том числе в кинотеатре “Призыв”. Его уже давно нет на Кутузовском. Там сейчас Театр кошек Куклачева. Тогда на экраны вышел фильм Витторио де Сика “Подсолнухи” с Софией Лорен и Марчелло Мастоияни. Фильм более чем средний, но тогда я умудрился посмотреть его раза три. Мне понравилась красивая и заунывная музыка Нино Рота. Но особенно – эпизод, где София стоит на перроне где-то, кажется, в Мытищах и пронзительно смотрит на Марчелло, идущего ей навстречу в замызганной кепочке. Потом, не выдержав его виноватых глаз, она вскакивает буквально на ходу в уходящую электричку и там уже выдает мастерскую истерику с криками и столами, заполнив весь кадр своими слезами, разметанными волосами и запрокинутым, как у хищной птицы, острым профилем. “Ой, как женщина убивается”, – звучит сочувственный голос какой-то бабушки. София громко и отчаянно рыдает. Кто-то, кажется, протягивает ей воду. Слышится перестук колес. В окне электрички проплывают “необъятные просторы нашей Родины”. Какое это имело отношение к смерти моего отца – не знаю. Наверное, просто совпало по времени и настроению. Но знаю точно: каждый раз, когда я слышу музыку Нино Рота, во мне тоже что-то “убивается” безнадежно и навсегда.

Что было потом? Мама сдала в букинистический магазин многотомную Большую медицинскую энциклопедию. Потом продала его “Волгу”. Ей было важно, чтобы мы “сохранили уровень”. Для этого она уезжала в долгие и, как я теперь понимаю, совсем не безопасные зарубежные командировки переводчицей. Куба, Перу, Бразилия, Никарагуа, Мозамбик, Ангола. “Такие все дыры”, – устало говорила мама, но не жаловалась. Оттуда она возвращалась осунувшаяся, похудевшая, с чеками Внешпосылторга, которые бездумно тратила в “Березке”, скупая мне какие-то пальто, куртки, костюмы. Деньги довольно скоро кончались, и она уезжала снова. Больше всего ее пугало, что мы станем бедными и придется разменять Кутузовский. Но тут она ошиблась. Наша жизнь была не бедной и не богатой, а более или менее, как у всех. Некоторые из тех вещей, ни разу мною не надетые, по-прежнему висят в шкафу на Кутузовском. Квартира, конечно, давно требует ремонта. Но когда я завожу об этом речь, мама небрежно отмахивается.

– Только после меня.

И смеется.

2017

Майя навсегда Майя Плисецкая

Я много писал о ней. К каждому ее юбилею, в каждый бук-лет. Сейчас эти захлебывающиеся от восторга тексты читать невозможно. Но она, как воспитанный человек, потом звонила, благодарила, окрыляла... Это ведь мы притворяемся, что нам все равно, что скажут другие. Что скажет Майя Плисецкая, мне было отнюдь не все равно. И когда она звонила из своего Мюнхена без всякого повода или дела, просто поговорить, я воспринимал ее звонки как сигналы свыше. Позывные с небес. “О, куда мне бежать от шагов моего божества!” Что-то очень похожее испытывал я, когда на экране айфона высвечивалось ее имя. Но я никуда не бежал, а радостно и мгновенно отзывался, где бы в этот момент ни находился: “Здравствуйте, Майя Михайловна!” А вот самому звонить мне было всегда мучительно неловко. Обычно она никогда не подходила к телефону, а в трубке долго звучал автоответчик с голосом Щедрина, который наговаривал свой текст на немецком языке с сильным русским акцентом, типа нас нет дома, оставьте сообщение, если есть что нам сказать. Все, что я хотел бы сказать Майе Михайловне, написано в этой статье, опубликованной в журнале “СНОБ” в год ее девяностолетия, до которого она не дожила.

Четвертый ярус

В детстве я очень боялся, что никогда не увижу ее на сцене. Все-таки ей уже было немало лет, и все ее ровесницы давно сидели по домам или вели кружки балльных танцев при домах культуры. А она продолжала танцевать Одетту-Одиллию, Кармен и другие заглавные балетные партии. Случалось это, правда, довольно редко. Большую часть сезона она проводила где-то далеко, на гастролях, за границей, откуда то и дело доносились победные фанфары, и программа “Время” подробно рапортовала об очередной победе советского балета и его главной звезды, народной артистки СССР, лауреата Ленинской премии и т. д. Отсюда и стойкое ощущение, что она не здесь, не с нами. Что в любой момент может улететь, исчезнуть, истаять в воздухе, как виллиса из третьего акта “Жизели”. Ведь танцевала же она Мирту, повелительницу виллис. И, говорят, гениально. Только никто этого уже не помнил, кроме старичков балетоманов, – так давно это было. В общем, надо было ловить момент.

Я ходил мимо белых простыней театральных афиш, расклеенных по Кутузовскому проспекту, вчитывался в списки действующих лиц и исполнителей (тогда за месяц вывешивали все балетные и оперные составы). Как правило, не находил ее имени и со спокойной душой отправлялся в школу, утешая себя, что наша встреча просто откладывается на неопределенное время.

Но однажды произошло то, на что я уже перестал надеяться: афиша извещала, что 6 апреля 1972 года состоится спектакль “Анна Каренина”. В главной роли – она! Первая мысль – попрошу денег у мамы и сам поеду к кассам КДС и Большого.

Как-то я уже стоял в длинной очереди, извивавшейся по подземному переходу к станции метро “Библиотека им. Ленина”. Вполне себе была приличная и, я бы даже сказал, одухотворенная очередь. Не за паласами стояли пять часов – за билетами в Большой. Правда, когда наконец меня допустили к заветному окошку, выяснилось, что большинство названий из списка вычеркнуты. Осталась одна только “Иоланта”. “Но это же опера!” – взвыл я. “А на балет билетов нет, – срифмовала кассирша. – Кончились! Приходи в другой раз”. Так я и ушел с ненужными мне билетами на “Иоланту” и чувством, что хоть ночь напролет стой у этих дверей, никогда ничего тебе тут не обломится.

В общем, теперь я понимал, что ехать туда бессмысленно. Знакомых в театральном мире у нас с мамой не было. Оставался один-единственный шанс – пострелять лишний билетик перед самым спектаклем. Это потом я овладел этим нехитрым искусством: посмотреть весело, улыбнуться дружелюбно и, придав голосу самый вкрадчивый и нежный обертон, спросить: “У вас не будет лишнего билета?” Но в тринадцать лет я стоял около обезвоженного бронзового фонтана в своей куртке на вырост, дубина дубиной, и смотрел, как мама носится по пыльному скверу, приставая к незнакомым людям с просьбой о билете на “Анну Каренину”. Теперь я понимаю, что в этой сцене было что-то от Достоевского: тень бездомной Катерины Ивановны Мармеладовой витала над нами, пробуждая то надежду, то отчаянье, то вызывая истерический хохот. Колонны Большого театра еле удерживали неистовый людской поток, рвавшийся к парадным дверям. Тогда еще не было металлоискателей и такого количества полиции, как сейчас. Стояли одни бывалые капельдинерши с программками. Но пройти мимо них незамеченным было невозможно.

В какой-то момент рядом с нами как будто из воздуха материализовался некий господин в котелке и в длинном пальто с барашковым воротником-шалькой.

– У вас есть билет? – спросила мама и вцепилась в его рукав.

– Нет, но я могу вас провести в театр, – сказал господин, понизив голос до шепота.

– Не меня, сына, сына! – не веря своему счастью, взмолилась мать.

– Давайте сына.

– Сколько?

– Десять.

Мама достала розовую десятку с Лениным и отдала господину.

– Иди с ним, – скомандовала она.

Я пошел. Впереди маячило серое пальто и импортный котелок. Людские волны то прибывали меня к нему, и тогда я слышал запах его сладкого одеколona, то разлучали, и мне казалось, что он сейчас исчезнет с нашей десяткой навсегда.

Господин оглянулся на меня только один раз, когда мы подходили к барьеру, отделявшему счастливых обладателей билетов от бушующего безбилетного моря. Невидимый кивок седой капельдинерше. Коллючий взгляд в ответ. Она сделала вид, что меня не видит.

– А теперь марш на четвертый ярус, – прошептал одними губами господин и исчез так же, как появился.

Я буквально взлетел на последний ярус. Но там меня поджидало дикое разочарование. Краешек сцены, открывавшийся моему биноклю, был не больше спичечного коробка. Мамина десятка терзала меня: вот так выбросить деньги, чтобы в конце концов ничего не увидеть! Нет, с этим примириться было невозможно. Я спустился в бельэтаж в надежде пристроиться в одну из лож. “Ваш билет?” – спрашивали меня служительницы с ключом наготове. Все двери были наглухо закрыты. Звучал уже третий звонок, и опоздавшие зрители пробирались на свои законные места, а я все тыркался в запертые двери. Потом меня долго преследовал один и тот же сон: я в пустом театре, звучит увертюра, а я никак не могу попасть в зал, где сейчас должен начаться главный спектакль в моей жизни. И всё, что мне дано увидеть, – это только гаснущие огни люстры в какой-то полуоткрытой створке немедленно захлопнувшейся двери.

Я поднялся на свой четвертый ярус. Там было душно и тесно. Я бросил на пол тряпочную сумку, которая была со мной. А когда совсем потушили свет, встал на нее на колени, чтобы не испачкать свои единственные выходные брюки. Теперь я мог видеть не только оркестровую яму и край сцены, но и кусок золотого занавеса, подсвеченного огнями рампы. Потом все погрузилось в крошечную тьму, под музыку занавес торжественно двинулся в разные стороны, открывая вид на пустоватую сцену с падающим бутафорским снегом, железнодорожными фонарями и группой артистов, которые что-то старательно выделяли ногами, изображая светское общение на вокзальном перроне. А потом я увидел ее.

Огонь на площади

Когда спустя тридцать четыре года в парижском кафе *De La Paix* я рассказывал Майе Михайловне Плисецкой о том, при каких обстоятельствах я впервые увидел ее, она почему-то совсем не растрогалась и не умилилась. Мне даже показалось, что мой рассказ ее немного расстроил. Полагаю, что за свою жизнь она слышала что-то подобное не один раз. Все эти чужие инфантильные переживания оставляли ее в лучшем случае равнодушной. В худшем – раздражали. То, что я так долго и любовно описывал, принадлежало ее давнему, глубоко спрятанному и уже почти забытому прошлому. А прошлое ее совсем не интересовало. Вот ни в каком виде! Она никогда им не жила, не дорожила и, похоже, не очень-то его любила.

Как все звезды, вышедшие на пенсию, она отдала ему дань, написав свою страстную и пристрастную исповедь “Я, Майя Плисецкая”, а спустя тринадцать лет даже присовокупила к нему что-то вроде обличительного постскрипума “Тридцать лет спустя”. Но это было вынужденное занятие от невозможности чем-то еще занять себя, идущее от этой ее извечной жажды справедливости и чувства собственной правоты, которую уже никто не пытался опровергнуть, но и не спешил подтвердить.

Всей правды она сказать не могла, но и та, что была выдана в писательском запале, задела многих. Обиделась родня, которую она не пощадила, особенно девяностолетнюю тетку Суламифь Мессерер. Обиделись бывшие товарки по Большому театру за небрежный, насмешливый тон. Обиделось семейство Катанянов за отсутствие ожидаемого панегирика в адрес Лили Брик. Точнее других резюмировала балерина Наталья Макарова, поклонница и почитательница М.М.: “Ей не надо было писать эту книгу. Понимаете, до этой книги мы думали, что она – богиня. А теперь знаем, что она такая же, как и мы”.

И все-таки нет! Другая. Непредсказуемая, изменчивая, пристрастная, заряжающая всех вокруг своей неистребимой энергией. Где бы она ни появлялась, все взгляды прикованы к ней. Что бы ни говорила, всегда воцарялась какая-то предобморочная тишина, будто это не балерина, а пифия пророчествует и колдует прямо перед телекамерами.

Сама М.М. относилась к любым проявлениям массового психоза без всякого трепета. Мол, ну что опять от меня все хотят? “Мы, балетные, чуть лучше цирковых” (ее фраза!). В смысле, не ждите от нее каких-то философских прозрений и открытий. Любые восторги в свой адрес мгновенно гасила иронией или находчивой шуткой. Из всех слышанных комплиментов чаще всего цитировала слова академика П. Капицы, сказавшего ей после “Кармен-сюиты”: “Майя, таких женщин, как вы, в Средние века сжигали на площади”.

Ей нравилось играть с огнем. Она сама была огонь. И ее непокорные кудри, полыхавшие в молодые годы рыжим костром, способны были опалить любую самую скучную классику, поджечь самый рутинный спектакль, озарить самую унылую жизнь. Может быть, поэтому ее любили так, как не любили никого и никогда из наших балетных звезд. Она была нашей свободой, гордостью, *enfant terrible*, даже когда стала пенсионеркой всесоюзного значения.

До последнего часа в ней оставалось что-то неисправимо девчоночье, делавшее смешными и прелестными ее кокетливые эскапады, ее гримасы, ее шутки на грани фола. И даже в том, как она ела, ловко помогая себе пальцами, было что-то очень трогательное и милое.

Ну да, конечно, до нее была Галина Сергеевна Уланова. Знаменитая молчальница, балерина безмолвных пауз и выстраданных поз, окруженная беспримерным поклонением и почитанием. Первая из советских балерин, познавшая на себе “бедствие всеобщего обожения” (Б. Ахмадулина). Но там всё другое: загробная тишина, молитвенно сложенные руки, взгляд, или устремленный в небо, или опущенный долу, как на портретах средневековых мадонн, с которых она копировала свою Джульетту.

А Майя – это всегда взгляд в упор. Глаза в глаза, как в “Кармен-сюите”, когда кажется, что она сейчас прожжет белое трико тореро, танцующего перед ней свой любовный монолог.

Видела всех насквозь. Даже сама этого дара немного пугалась. “Ну, зачем Z мне врет и думает, что я этого не понимаю?” – говорила она об одной нашей общей знакомой.

Обмануть ее было невозможно, юлить перед ней – бессмысленно. И даже когда делала вид, что не понимает – возраст, проблемы со слухом, нежелание обижать, – все видела, слышала, обо всем имела свое мнение. И не слишком церемонилась, чтобы высказать его вслух.

Финальный жест из “Болеро” – нате вам, берите, всей пятерней вперед прямо в зал – это тоже Плисецкая, не привыкшая ничего скрывать, никого бояться. А сама больше всего на свете любила дарить, одаривать, отдавать. В балетной истории навсегда останется эпизод, когда она пришла за кулисы к Сильви Гиллем, тогда еще юной, нескладной, но безоговорочно гениальной. Вынула из ушей бриллиантовые серьги и отдала их ошеломленной француженке.

– Это бижу? – пролепетала Сильви, не сразу сообразив, что держит в руках увесистые шесть каратов.

– Бижу, бижу... Носите на здоровье, – улыбулась Майя.

На самом деле у этих бриллиантов был серьезный провенанс. Их получила на свою свадьбу с Осей Брикком в качестве подарка от свекра юная Лиля Каган. Не носила никогда, хранила про черный день. Бог миловал, день этот Лилю, похоже, при всех разнообразных ужасах нашей жизни миновал, а вот у Майи был совершенно отчаянный период, когда ее не выпускали за границу, день и ночь под ее окнами дежурила гэбэшная машина, и настроение было такое, что прям хоть сейчас в петлю. В один из таких дней Лиля Юрьевна достала из потертого бархатного футляра заветные брюлики и подарила их Майе с тем же напутствием: “Носите на здоровье”.

– Если честно, я дорогие украшения никогда не любила, – признавалась она мне много позже. – Во-первых, это вечные нервы. Положила, спрятала, перепрятала. Куда? Забыла. А уже пора на сцену. Возвращаешься – кольцо исчезло. Где кольцо? Нет кольца. Это ж театр! Какие замки ни ставь, каких охранников ни заводи, а если кому-то очень надо, все равно упрут. Во-вторых, меня это как-то психологически угнетало. Вот сидишь на каком-нибудь приеме и думаешь только о том, что сейчас на тебе надета половина квартиры, или новая машина, или какая-нибудь крыша для дачи, которая протекает и ее пора ремонтировать. И как-то от этих мыслей не по себе становится. Вот Галя Вишневская разные бриллиантовые люстры в ушах обожала. И носила с видимым удовольствием, насверкалась ими всласть. А мне недавно Щедрин купил самые простые пластиковые часы с черным циферблатом и большими белыми цифрами, чтобы глаза не ломать, и счастливее меня нет никого.

Вкусы, надо сказать, у нее были самые демократические. Могла гулять по Парижу с дешевой пластиковой сумкой *Tati* (“А почему нет? Я там кучу всего полезного покупала и себе, и в дом”). Могла бесстрашно признаться, что набрала лишние два килограмма (“Друзья из Испании прислали нам целую ножищу хамона. Просто не было сил оторваться! Так вкусно!”). Из всего российского глянца предпочитала “*Gala* Биография”, которую регулярно покупала в Шереметьеве (“Очень познавательный журнал. Мы там с Родионом Константиновичем столько про себя нового узнали!”).

Мне нравилось в ней это отсутствие всякой претензии. Она, которая как никто умела принимать самые красивые позы на сцене, в жизни их старательно избегала. Точно так же она легко обходилась без нарядов *haute couture*, парадных лимузинов, дорогих интерьеров – всего того, что ей полагалось по праву планетарной звезды и дивы. Единственная роскошь, в которой Майя не могла себе отказать, – это духи. Вначале любила *Bandit Piguet* и долго хранила им верность. Потом, когда духи перекупили американцы и, как ей показалось, изменили классическую рецептуру, перешла на *Fracas* той же марки. Пронзительный, тревожащий, драматичный аромат с душной нотой туберозы. Я отчетливо слышал его, когда она приглашала меня на свои чествования в разные посольства, где ей вручали очередные правительственные ордена.

Можно было не видеть, где она находится, но нельзя было не уловить аромат *Fracas*. Она была где-то близко, совсем рядом. По заведенному ритуалу все приглашенные, покорно внимавшие речам послов и других начальников, напоминали мне тот самый кордебалет из первого акта “Анны Карениной”, который предварял своим танцем выход главной героини на заснеженный московский перрон. Собственно, мы и были этим самым кордебалетом, уже не слишком молодым, но приодевшимся и приосанившимся по случаю праздника нашей Королевы. А она, как всегда, была самой молодой и красивой.

В Большом

В начале восьмидесятых у меня с Плисецкой была еще одна встреча, о которой мы никогда с ней не вспоминали. Для нее это был слишком незначительный эпизод, но для меня он значил много. К этому времени я уже успел закончить ГИТИС, писал про театр, где-то печатался. Моя подруга Катя Белова, сотрудничавшая с журналом “Радио и ТВ”, предложила подготовить репортаж со съемок балета “Чайка” в Большом театре.

– Заодно возьмешь у Майи интервью. Ты же хочешь с ней познакомиться?

Я согласился. Время было мутное, странное, неопределенное. Никто не верил, что эти старчество и ветхость, которые нами правили, когда-нибудь кончатся. Кто не исхитрился уехать по израильской визе или фиктивному браку, те пили по-черному, кляня на своих кухнях советскую власть и престарелых начальников. Лишь изредка всеобщую апатию и мертвенную скуку взбадривали новости на культурном фронте: то очередной скандал в Театре на Таганке, то бегство премьера Большого театра Александра Годунова, то санкционированные отъезды писателя Василия Аксенова и дирижера Кирилла Кондрашина, то разгром книги балетного критика Вадима Гаевского “Дивертисмент”. Но все это были новости что называется “для узкого круга”. А так – озимые взошли, урожай убрали, план перевыполнили, погода на завтра... В дурной бесконечности одних и тех же новостей, озвученных официальными голосами Игоря Кириллова и Веры Шебеко, главных дикторов программы “Время”, было что-то даже завораживающее, иллюзорное и изнурительное. “Жизнь есть сон”. Почти по Кальдерону!

При этом повсюду бушевали страсти, которые спустя семь лет вырвутся наружу и снесут всю эту помпезную, но шаткую и гнилую конструкцию. Главным сюжетом в Большом была, конечно же, война, которую с переменным успехом вели его знаменитые солисты против своего худрука Юрия Григоровича. Если не вдаваться в тягостные подробности, то суть конфликта заключалась в следующем: Григорович, как прирожденный советский диктатор, хотел безоговорочного подчинения всех и вся. Никаких других хореографов, никаких рискованных экспериментов, никаких импровизаций и отступлений от заданного им канона. В середине 1970-х он решительно делает ставку на молодых исполнителей, оттеснив от главных ролей своих признанных и постаревших звезд. Звезды, как им и полагается, взбунтовались и пошли ходить по кабинетам Старой площади, благо у каждого были свои высокие покровители. Конфликт удалось на какое-то время замять: кому-то бросив кость в виде обещания собственной постановки, кому-то разрешив индивидуальные гастроли на Западе, а от кого-то откупившись новой жилплощадью. Разные способы были утихомирить обиды и творческую неудовлетворенность. Но было понятно, что все это ненадолго и впереди всех ждут новые битвы и бои.

Плисецкая была в самой гуще этих сражений. Григоровича ненавидела люто. Даже имени его спокойно произносить не могла. Список его преступлений был нескончаем, но ничего конкретного припомнить сейчас не могу. Думаю, больше всего ее терзало то, что именно она когда-то была главным инициатором перехода Григоровича из Кировского балета в Большой. Своими руками она привела его к власти, резонно рассчитав, что в качестве благодарности получит все заглавные партии в его балетах. И поначалу так все и было: Хозяйка Медной Горы в “Каменном цветке”, Мехменэ Бану в “Легенде о любви”, Аврора в новой версии “Спящей

красавицы”... Ершистый ленинградец до поры до времени честно платил по счетам. Но справедливости ради стоит признать, Плисецкая не была его балериной. Для пластического языка Григоровича требовался другой женский тип. Ему не нужна была *prima-assoluta* с апломбом, характером и харизмой. Ему больше подходила самоотверженная техничка, готовая разодрать себя на части, чтобы угодить ему, выполняя все головоломные комбинации. Такой была Нина Тимофеева, ставшая эталонной исполнительницей всех главных женских партий в его спектаклях. К тому же балеты Григоровича в большей степени были ориентированы на мужской состав труппы. По своей природе они были предельно маскулинны, и женщине там отводилась вспомогательная, служебная роль. А потом появилась Наталья Бессмертнова – балерина с иконописным лицом послушницы, железной волей и стальным носком. Она завладеет вакантным местом жены и музы.

С последним обстоятельством Плисецкой, похоже, смириться было труднее всего. Особенно когда на премьеру новой редакции “Лебединого озера” – главного русского балета, который она танцевала больше двадцати лет подряд, – поставили не ее, а Бессмертнову. И хотя начальство спектакль не примет, обвинив Григоровича в упадничестве и повелев переделать финал, это был первый сигнал, что расстановка сил изменилась и непререкаемая позиция Майи как абсолютной прима и хозяйки отныне недействительна.

За ней оставались ее балеты, ее мировое имя, ее престижная примерка рядом со сценой. Ее нельзя было выгнать из Большого: позолоченная медаль с профилем Ленина, которую она нацепляла, когда надо было идти к начальству, и звание народной СССР еще какое-то время будут служить ей защитой. Но она знала, как легко соорудить из всего этого почетную ветеранскую резервацию, где лишь изредка – не чаще одного-двух раз в месяц – ей бы позволяли выходить на сцену, где ветшали бы ее спектакли, на которые никогда не звали бы западных продюсеров и директоров фестивалей, куда под страхом увольнения не пускали бы молодых перспективных артистов. Расчет был один: рано или поздно она сама задохнется в душном, спертom воздухе такой резервации, сама уберется из театра под смешки недругов и шепот штатных балетоведов: “Плисецкая кончилась”.

Она сопротивлялась. Билась, скандалила. Пыталась спастись то в хореографии Ролана Пети, то в свободном танце Мориса Бежара. Кидалась на защиту балетов, которые ей посвящал Родион Щедрин, как будто речь шла о детях, которых у них никогда не было. Эпопею с “Анной Карениной” я мог наблюдать в бинокль с четвертого яруса, история “Чайки” разворачивалась у меня на глазах.

На съемках «Чайки»

В феврале 1981 года по распоряжению самого С. А. Лапина, всесильного председателя Гостелерадио, было принято решение сделать телевизионную версию нового балета и показать его в прайм-тайм, хотя, кажется, таких слов тогда не знали. Можно лишь догадываться, чего стоило М.М. выбить это разрешение. В ход пошло все: и имя Чехова, и авторитет Щедрина в качестве председателя Союза композиторов России, и ее собственная юбилейная дата. В результате к Большому театру подогнали автобус, напичканный аппаратурой, в зале расставили камеры, а в центре партера на три съемочных дня воцарилась серьезная дама по фамилии Мачерет. Мне ее представили как опытного режиссера. Хотя, кажется, достаточно было одного взгляда на ее крашенную хной шевелюру и скучное выражение лица, чтобы сразу догадаться: “Чайка” с этой дамой никуда не полетит. Но это было понятно мне, притаившемуся в десятом ряду, а вот что видела Плисецкая на сцене, недовольно жмурившая глаза от направленных на нее софитов, не знаю. Может, как всегда, понадеялась, что ее энергия и страсть переселят любую серость и мрак? Что музыка “Чайки” заставит воспарить даже самых безнадежных? Что

ее руки, ее божественные руки удержат хрупкий спектакль от бездны забвения, куда кануло уже столько ее гениальных балетов?

А может, как всегда, ей было просто некогда вглядываться в чьи-то физиономии, прощитывать чьи-то козни, ждать удара в спину. Уже много позднее я понял, что, несмотря на все разочарования и обиды, Майя была доверчивым и даже в чем-то очень наивным человеком. Пусть каждый занимается своим делом, рассудила она. Она не будет диктовать, давить, лезть, указывать, как надо. Ей бы сейчас Нину Заречную станцевать и не сбиться.

Осознание надвигающейся катастрофы пришло, когда она села у монитора, чтобы посмотреть отснятый материал. Я видел только ее спину. Вначале – как у первоклассницы в предвкушении первого сентября. Потом спина стала испуганно-недоуменной, словно ее окатили ледяной водой. Потом – гневной, готовой к немедленному резкому отпору. И наконец – сломленной, сдавшейся, несчастной.

“Это ужасно!” – скажет Майя и бессильно уронит голову на сложенные локти. Какое-то время все испуганно молчали, хотя на экране кто-то продолжал мельтешить и прыгать.

– Да ладно вам, Майя Михайловна, не так уж там все и плохо, – попытается вступиться за телевизионщиков исполнитель роли Тригорина Борис Ефимов. – Они там подмонтируют, подрежут, и будет красота.

Майя подняла голову, обвела всех присутствующих невидящим взглядом больных, воспаленных глаз и медленно произнесла: “Нет, Боря, красоты тут уже не будет”. Надо было видеть, как она молча поднялась по служебному мостику, соединявшему зал со сценой, как запахла в черный карденовский халат, как пересекла сцену с видом трагической героини, провожаемая нашими испуганными взглядами. При чем тут Чехов? Федра, Медея, Антигона – вот ее репертуар, вот подлинный масштаб. Только сейчас я начинаю понимать, как она мучилась от несоответствия, несообразности собственного дара и той реальности, которая предлагалась ей в качестве ежедневных обстоятельств, представлений о том, как надо и должно быть, и той картинке, которую увидела на мутном экране монитора.

Потом действительно всё как-то смонтировали, затемнили, где надо, подложили музыку. Получилось прилично. Сама Майя в красивом платье выступила перед началом, объяснив, почему она выбрала “Чайку” для балета. Откуда взялась эта странная, размытая пластика, которую она придумала. Оказалось, что всё из детства, из военной юности. Это память о тех беззвучных диалогах, которые велись через стекло вагонов на бесконечных перронах и полустанках. Когда слова не значили ничего, но в запасе оставались два-три заветных жеста, улыбки, взгляда, способных выразить и радость, и горе, и надежду. Ими тогда и обходились.

И Майя их тут же показала. Эту забытую азбуку разлук, встреч, прощаний, которую помнила только она одна.

... Незадолго до окончания съемок я все-таки набрался смелости и подошел к ней за кулисами с просьбой об интервью. Она устало отмахнулась. Не сейчас!

– А когда, Майя Михайловна? Мне же материал в редакцию надо сдавать.

– А мне кости пора сдавать, – отрезала она в своей неизменной “гомерической” манере.

С этим аргументом спорить было бессмысленно. Репортаж про съемки “Чайки” ушел в печать без интервью с Плисецкой.

Аудиенции у королевы

Мне так и не удалось взять у нее интервью. Даже когда спустя двадцать лет мы познакомились и подружились. Такая мысль мне не приходила в голову: прийти к Плисецкой с диктофоном, сесть напротив и начать задавать вопросы про жизнь и творчество... Сама мизансцена казалась нам обоим какой-то фальшивой и глупой. Мы просто разговаривали без оглядки на будущую книгу или непременною публикацию. Ни одного ее слова без ее согласия я бы все

равно не стал печатать. И она это знала. Поэтому общаться было легко. Мы сидели у них в гостиной на Тверской улице среди ваз и банок с увядающими букетами и хохотали, как школьники на перемене. Иногда к нам заглядывал недовольный Щедрин, герр учитель, и мы оба испуганно замолкали. Если он был особенно не в духе, мог даже изречь что-то вроде: “На сегодня аудиенция у Майи закончена”.

В том смысле, что мне пора валить. И тогда, давясь от смеха, мы шли прощаться в полутемную прихожую к лифту, где еще долго продолжали говорить задушенными голосами заговорщиков. Вообще музыка Щедрина и все, что с ней связано, были главным содержанием жизни этой пары. Все остальное просто не заслуживало внимания или шло каким-то беглым постскриптумом к его концертам, сочинениям, выступлениям, премьерам.

Где-то на сорок пятом году их совместной жизни он наконец ощутил себя полновластным хозяином и господином и наслаждался этим статусом, как кронпринц, получивший свою долгожданную корону. На моей памяти Майя никогда ему не возражала. При всей своей природной строптивости и, как считалось, невыносимом характере она была на редкость послушной, кроткой женой. По крайней мере, в то последнее десятилетие, которое я застал. Другое дело, что по своему легкомыслию и простодушию она все время попадала в какие-то несурзные истории, которые Щедрину приходилось разводить, решать, улаживать. Она была классической *trouble woman*. То она не глядя подмахивала свою подпись на контракте, из-за которого потом несколько лет приходилось судиться. То ее кидали очередные доброхоты-спонсоры, и Щедрин судорожно собирал деньги, чтобы расплатиться с кредиторами. А то на радость бульварным СМИ вдруг объявлялась некая лжедочь из Израиля. С ней тоже надо будет судиться, тряся разными экспертизами и справками, что Плисецкая никак не может быть ее матерью. Все это Щедрину приходилось брать на себя, доказывать, спорить, нервничать, срывать голос, нанимать адвокатов. Не говоря уже о практических и финансовых заботах, связанных с их непростой жизнью на три дома и фактически на три страны.

Мюнхен стал их главным прибежищем. С его педантизмом, страстью к порядку и четкому расписанию, этот город подходил Щедрину идеально. А Майе? Однажды я спросил ее, почему из всех городов они выбрали именно Мюнхен.

– Там лучшее в мире нотное издательство, – с нескрываемой гордостью ответила она.

– Что ж получается, вы там живете из-за... нот?!

– Но это так важно для Родиона Константиновича.

Конечно, ей самой больше бы подошел Париж. Она его обожала. Несколько раз ее звонки заставляли меня во французской столице, и, когда я говорил, где нахожусь, она, которая никогда никому не завидовала, вдруг начинала звонко вибрировать: “Как же это красиво! Вы в Париже!”

Ha rue de Seville

Париж нас в свое время и сблизил. Тогда я работал в журнале *ELLE* и в честь ее юбилея решил, что надо обязательно осуществить модную фотосессию: Плисецкая как воплощение классического гламура. Особого энтузиазма у начальства эта идея не вызвала. Разумеется, смущал солидный возраст модели, который противоречил всем законам маркетинга и российским представлениям о том, что возможно в глянце. Никакие аргументы про мировое имя и национальную гордость не действовали. То есть “нет” впрямую никто не говорил, но и “да” – тоже. По счастью, нашелся еще один энтузиаст “вечных ценностей” и давний поклонник Майи Михайловны, тогдашний вице-президент Альфа-банка Александр Гафин, который взялся профинансировать эту затею. “От всего Советского Союза только два имени, может, и осталось: Юрий Гагарин и Майя Плисецкая, – бушевал Саша, – как же можно пропустить такую дату!”

В общем, деньги были. Дальше встал вопрос: а кто фотограф? Хотелось, чтобы это имя можно было поставить в один ряд с легендарными Ричардом Аведоном или Сесилем Битоном, которые снимали Плисецкую в эпоху ее славы. Сошлись на Беттине Реймс, прославленном фотографе 1970–1980-х годов, чьей специализацией долгое время были женщины с прошлым. Впрочем, в ее портфолио имеются и серьезные государственные мужи, и транссексуалы Булонского леса, и проститутки Пляс Пигаль, и тайные притоны Шанхая, и священные места Палестины. Сама Плисецкая никаких условий не выставляла, о райдере, которым так любят хвастать звезды нашего шоу-бизнеса, слухом не слыхивала. Попросила только взять что-нибудь в бутике своего старого друга Пьера Кардена. Стилистка Мартин де Ментон, конечно, слегка поморщилась: ну при чем тут Карден? Но спорить не стала. Причуды звезды – закон.

Мы приехали в студию на Рю де Севилль в квартале Маре. Какие-то переходы, тупички, маленькие комнатки. У Беттины – бесконечные помощники, ассистенты, агенты. Она – звезда. Один из самых высокооплачиваемых фотографов в мире. Она умеет себя подать. Выучка и осанка бывшей манекенщицы, свитер грубой вязки прямо на голое тело или рок-н-рольная майка, кожаные брюки байкерши. При виде нас она картинно распахивает руки и громко восклицает: “*O, Maya!*” Теперь я знаю, что у нее такая манера приветствовать каждую модель на пороге своей студии.

Майя отзывается на эти приветствия довольно прохладно, давая сразу понять, что ее экзотическими вскриками не возьмешь. Деловито интересуется, где гримировальный стол, и, кажется, даже не замечает приготовленного для нее огромного букета бледно-зеленых роз. Беттина переключается на Щедрина.

Нет, нет, никого постороннего не должно быть на съемке. Это таинство, это обряд. “Но я муж этой женщины уже сорок восемь лет”, – притворно возмущается Щедрин, которому на самом деле совсем не улыбается проторчать здесь восемь часов подряд.

– Да ладно, иди лучше погуляй, – примирительно говорит Майя. – Чего здесь сидеть!

Щедрин удаляется, заручившись моим обещанием, что вечером я верну Майю Михайловну в целости и сохранности.

Мы остаемся вдвоем: она, гримерша по имени Бекки Пудр и я – должен же был им кто-то переводить. Приглаживаюсь к Бекки. Хорошенькая, вертлявая. С гривой крашенных волос, рассыпанных по плечам. Почему-то босиком. Пятки розовые, как у младенца. А профиль мужской. С тяжелым боксерским подбородком. Так это же мужик и есть! Типичный транс, к тому же, как выясняется, еще и страстный балетоман.

Майя смотрит на себя в зеркало хмуро. Про свое лицо она знает все. И могла бы сама быстренько загримироваться (что, кстати, предлагала, пока мы ехали в такси), но покорно подчиняется Бекки. Та порхает вокруг нее. Они понимают друг друга без перевода. Стоит Майе приподнять строгую бровь, как Бекки бросается ее подрисовывать и удлинять. А если та подожмет недовольно губы, гримерша тут же предлагает на выбор с десятков разных тюбиков с помадой. И все так четко, слаженно, точно, будто всю жизнь только и делает, что гримирует народную артистку Плисецкую.

Дальше – примерка.

– Что же у вас все такое мрачное? – раздраженно спрашивает она, перебирая платья, висящие на кронштейне. Тут и *Christian Dior*, и *Chanel*, и *Louis Vuitton*, и *Jean-Paul Gaultier*. Все хиты грядущей осени. Вместе с Мартин мы на два голоса пытаемся объяснить, что в нынешнем сезоне основные цвета самые упаднические. На их фоне яркими пятнами выделялись только платья от *Cardin*. Плисецкая рассеянно погладила их, как старых боевых подруг, но для съемки выбрала другое – бушлат от *Dior*, кепку *Hermes*, свитер *Miu Miu*. На винтажные драгоценности даже не взглянула. Но в конце концов дала надеть на себя бриллиантовое ожерелье от *Van Cleef & Arpels*.

Спустились на первый этаж в студию к Беттине. Целая процессия – Мартин, Майя, Бекки, парикмахер. Там уже все готово к съемке. Таинственная полутьма озвучена трагическим голосом Марии Каллас. За месяц до фотосессии я написал Беттине, что Плисецкая – это Каллас в балете. И вот теперь оперная дива надрыдается во всех динамиках, чтобы создать нужную атмосферу.

– А можно убрать это верещание? – с порога спрашивает Майя.

Каллас тут же вырубил.

– Может, она хочет рок или джаз? – волнуется Беттина. Она уже поняла, что модель не из легких.

– Нет, лучше Малера. Адажиетто из пятой симфонии, – советую я. – Она когда-то танцевала под эту музыку.

Пока выверяли и корректировали свет, нашли Малера.

Плисецкая не умеет позировать, то есть сидеть на одном месте, намертво вперившись в объектив фотокамеры. Она живет, движется. Ей надо много пространства. Ее руки, не находя себе места, сами подчиняются музыке. Ей абсолютно все равно, какие ракурсы у нее получаются более выигрышными, какие – менее. Похоже, ей нет дела и до невольных зрителей, обступивших пятачок, залитый ярким студийным светом, усиленным экранами из фольги.

Было даже что-то мистическое в нестерпимом серебряном сиянии и этой странно, неправдоподобно помолодевшей женщине, которая танцевала одними руками. Ни одной минуты покоя, ни одной неподвижной секунды. Жесты как оборванные лепестки или кружащие листья. Один, другой, третий... Я же помню, как она танцевала все это в балете “Гибель Розы” с Александром Годуновым. Как билась и затихала ее *La Rose Malade*, превратившись в невесомый розовый лоскут. И как ее руки металась, ощупывая пустоту в предсмертном усилии последних объятий. И звук, звук мертвой тишины, когда было слышно только, как липкие от пота тела бьются друг о друга в безмолвной схватке, после которой наступит конец света. Собственно, он и наступал, когда закрывался золотой занавес с советскими гербами и обалдевший зал еще долго не мог прийти в себя, не веря, что все это ему привиделось не во сне. Ни одна самая тонкая фотография, ни одна киноплёнка в мире не смогут этого передать. И даже сейчас, в полутьме парижской фотостудии, где не было ни сцены, ни оркестра, а вместо публики – лишь группа случайных зрителей, Плисецкая продолжала этот свой танец-судьбу, танец-ворожбу, танец-гипноз. Она станцевала для нас и “Розу”, и своего неумирающего “Лебедя”, и безжаровскую “Аве Майя”, и что-то, чему нет названия. И лишь короткие вспышки блицев да яростные вскрики Беттины время от времени возвращали нас к реальности: “*Maya, you’re great*”, “*Maya, you’re queen!*”, “*Maya, you’re beautiful*”...

Рядом со мной тихо стонала Бекки: “Нет, я этого не переживу. Это нереально. Она великая, просто великая!” А стилистка Мартин в какой-то момент даже расплакалась и, чтобы скрыть слезы, незаметно выскользнула из студии.

Снимали часа три с коротким перерывом на ланч. Под конец лицо Беттины стало пепельного цвета, а на ее майке с затертой надписью *Rolling Stones* выступили темные круги. Она впибалась в глазок фотокамеры так, будто перед ней проплывал синий линкольн со смертельно раненным Кеннеди или падали башни *Trade Center*. В ее столах и криках была какая-то ненужная экзальтация, которая Плисецкую раздражала. Она не любила нервных женщин с громкими, командирскими голосами. Не любила противоречивых указаний. Не любила, когда в сотый раз спрашивают: удобно ли ей, хорошо ли ей?

– Ну конечно, нехорошо и неудобно, – цедила она сквозь зубы. – Хватит задавать вопросы, давайте работать.

А когда все закончилось, она, смыв грим и переодевшись в свой черный плащик *Zara*, достала из сумочки несколько старых фото: Одетта, Одиллия, Кармен.

– Как вы думаете, подарить им на память?

– Они будут счастливы.

Аккуратным почерком отличницы она поставила на каждом снимке свой автограф специально для таких случаев припасенным серебряным фломастером и раздала фотографии всем участникам съемки. Больше всего переживала Бекки. Пока Плисецкая подписывала фото, она ходила кругами по комнате и жестами показывала на себя.

– Можно только, чтобы там было два слова, только два: “*To Bekky*”.

Да, можно, все можно... Майя даже приписала по-английски: “*With Love*”. От избытка чувств Бекки целует подаренное фото, а потом опускается на колено и, как предписывает балетный ритуал, едва касаясь, подносит руку Плисецкой к своим губам, сопровождая поцелуй долгим страстным взглядом.

Мы вышли на предвечернюю Рю де Севиль с нагруженными сумками. Накапывал парижский дождик. Заказанное такси поджидало нас на соседней улице, где можно было припарковаться. Пришлось довольно долго скользить по брусчатке. Майя ее побаивалась. Один раз в Риме каблук застрял между булыжниками – все закончилось для нее тяжелым переломом и двумя операциями. Поэтому мы идем очень осторожно. Наверное, со стороны наш променад похож на какой-то медленный, церемонный танец, что-то вроде гавота. Уже в машине по дороге в отель она вдруг спросила:

– Вы знаете, когда я поняла, что это был он?

– Кто?

– Ну эта... Бекки.

– Когда?

– Когда она встала на одно колено и поцеловала мне руку. Так женщины не могут, только мужчины.

Лебеди в море

Последние годы в Москве они бывали короткими наездами. И даже чаще – в Петербурге, где в Мариинском театре с завидной регулярностью шли новые произведения Р. Щедрина: и оперы, и балеты. А в родном Большом ничего. Одна только “Кармен-сюита”, да и та лишь в бенефисы Светланы Захаровой, которые случались очень редко. Обида на Большой не давала ей покоя.

– Я могу пережить, когда унижают или обижают меня. Могу этого даже не заметить. Но когда речь идет о Щедрина, меня начинает душить ярость.

По странной ассоциации вспоминала в такие моменты Лилу Брик, как та тиранила Щедрина, заставляя его то быть личным водителем, то писать музыку для фильма о Маяковском, хотя это совсем не входило в его планы и т. д. На этом и поссорились, как потом выяснилось, навсегда. Щедрин эту тему никогда не поддерживал, а только напряженно молчал. И вообще разрыв с Лилей, не первый и не последний в череде других разрывов и расставаний, был, похоже, и для Щедрина, и для Майи особенно мучителен.

Так и с Большим. Мы никогда не говорили с ней о том, как она пережила день, когда узнала, что вместе с группой солистов ее вывели на пенсию. Майя приняла удар стойко. К счастью, ее тогда же позвали возглавить “Театро Лирико Националь” в Испании. Боль и обиду глушила работой. Лучшее средство от всех депрессий.

Потом были все ее грандиозные юбилеи, концерты, получасовые овации, президентские награды и речи. Но когда я предложил записать телевизионную программу в обновленном Большом театре после ремонта, наотрез отказалась.

– Это давно не мой театр. Я к нему не имею никакого отношения. Лучше где-нибудь в другом месте.

...О грядущем юбилее она старалась не думать. ЕБЖ – любимая присказка многих лет. Если будем живы! Единственное и неперемнное условие, которое поставила перед дирекцией: если хотите устраивать чествования, должен быть какой-нибудь балет Щедрина. Без этого даже в Москву не приеду. Сговорились на “Даме с собачкой” – маленький, компактный, изящный балет, посвященный ей когда-то Щедриным и недолго продержавшийся в репертуаре Большого. Для постановки выбрали главного хореографа Балета Монако Жана-Кристофа Майю. А дальше показания путаются: то ли француз не смог или не захотел, то ли Большой театр не был слишком настойчив? В любом случае репетиции “Дамы” так и не начались. При этом подготовка к юбилею вовсю уже шла.

Майю это бесило. Когда мы говорили с ней в последний раз, моя телефонная трубка была раскалена до предела. В таком гневе я никогда ее не видел. Она готова была испепелить всех начальников, и жен начальников, и весь Большой театр. Я утешал ее, что директор Владимир Урин, которого знаю давно, опытный дипломат и профессионал, найдет оптимальное решение, как выйти из этой ситуации. И, кажется, решение было найдено, когда Майя и Щедрин встретились в Петербурге, куда Урин специально прилетел, чтобы уладить конфликт. От этого визита остались чудесные фотографии Сергея Берменьева. Он ее и раньше снимал. Но с Щедриным, кажется, впервые. Сейчас гляжу на них и думаю: ну почему я тогда не сорвался и не поехал в Питер? Она звала.

2 мая я был в Юрмале, когда получил СМС из “СНОБа”: “Сегодня умерла Плисецкая. Напишите некролог”. Первая реакция: это ошибка, они что-то перепутали. Ну как же, две недели назад... В тупом оцепенении я все ждал, что сейчас начнут поступать опровержения. Но их не было. Наоборот, новостную ленту переполняли соболезнования, траурные сообщения, ее портреты. В какой-то момент я не смог их больше читать, захлопнул крышку компьютера и вышел на улицу, к морю. На берегу было пустынно. Серая гладь холодного Балтийского моря сливалась с хмурым, пасмурным небом. И на этом бледном, пепельном, чуть подсвеченном закатным солнцем фоне плыли друг за другом лебеди. Никогда их раньше здесь не видел. Но я знаю, кто их прислал.

2015

Книга о камерном театре Александр Таиров и Алиса Коонен

Театр – это традиции, прошлое, память места. Если ничего этого нет, то речь идет скорее об арендуемом помещении: играть спектакли можно, но что-то очень важное, ради чего люди ходят в театр, безнадежно исчезает. У Московского театра им. А. С. Пушкина с прошлым всегда были сложные отношения. На фасаде, выходящем на Тверской бульвар, до сих пор остался след от другого названия (и названия легендарного) – Московский Камерный театр. Была там и эмблема – конструктивистский профиль Федры, один из главных театральных символов XX века. Все, конечно, давно сбито, стерто, замазано, замуровано. Но утраченная аббревиатура – МКТ – то и дело магически проступает. Нынешний главный режиссер Театра им. А. С. Пушкина Евгений Писарев в отличие от своих предшественников не стал устраивать покаянные молебны, вешать мемориальные доски и бить поклоны перед портретами Алисы Коонен и Александра Таирова. Как истинный человек театра, он знает, как надо общаться с призраками. Для начала он поставил спектакль о трагической судьбе Камерного театра. Он прошел один-единственный раз, но с участием всей труппы пушкинского театра. Это был поступок. Акт покаяния и признания собственного прошлого. Тогда же, в юбилейном 2014 году, была учреждена памятная медаль с формулировкой “За продолжение традиций Камерного театра”. Кто их и как продолжает – конечно, большой вопрос. Тем не менее таировская Федра, пусть и уменьшенная до размеров ювелирного украшения в красивом бархатном футляре, все-таки вернулась на законных правах в наш театральный обиход. В 2018 году своей “Федры” удостоился и я. За что мне такая честь, можно узнать из статьи, написанной когда-то для сборника “Камерный театр. Книга воспоминаний”.

1.

Она жила в коммунальной квартире, окна которой смотрели на служебный вход Театра им. А. С. Пушкина. Каждое утро она могла наблюдать, как артисты идут на репетицию, а вечером возвращаются после спектакля. Рядом стояла церковь Иоанна Богослова. Собственно, из-за нее в свое время Таирову долго не давали разрешения открыть Камерный театр. По закону увеселительное заведение должно было отстоять от храма на сколько-то там аршин. А дом братьев Паршиных, где обосновался Таиров со своими артистами, был ближе положенного. В общем, обычная канитель, которая чуть не сорвала им премьеру “Сакунталы”. Тогда, в декабре 1914 года, им удалось отбиться. Кажется, по русскому обычаю дали взятку кому надо. Спустя семьдесят лет церковь продолжала стоять на своем месте. Хотя, кажется, там было что-то вроде склада: держали старые декорации, реквизит.

...Я поднимался на второй этаж, звонил в дверь условленным звонком, на который хриплым лаем отзывалась старая собака, эрдельтерьер Долли. Впрочем, она сразу замолкала, как только я переступал порог квартиры, понуро брела к себе, чтобы, забившись под диван, стать чем-то вроде мохнатой оттоманки или скамейки для ног. В двух маленьких комнатах царила та уютная теснота, которая бывает в антикварных лавках. Всего слишком много: мебели карельской березы, потемневших картин вполне музейного качества, театральных плакатов и фотографий. Помню фотографию Ф. Г. Раневской с пушкинской строчкой “Мой первый друг, мой друг бесценный”. Она висела прямо над обеденным столом. Фаина смотрела печально, будто предчувствовала грядущее фиаско нашего предприятия. Был там и огромный, до потолка, якуловский портрет Алисы Коонен, который я уже видел на выставке “Москва – Париж” в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Легендарная дива сидела, вовсе повернувшись к нам спиной. А в мутном

зеркале мерцали ее безмятежная улыбка и серая шляпа, отливавшая сталью. Еще я любил разглядывать белоснежный гипсовый портретный барельеф Б. Л. Пастернака скульптора Сарры Лебедевой, висевший над бюро. Борис был юный, незащищенный, с этими своими несчастными глазами пойманной косули.

Это был крошечный уголок другой Москвы, которая ко времени моих первых визитов в Богословский переулок почти уже исчезла, но каким-то чудом продолжала существовать: вести разговоры по телефону, выгуливать вечерами собаку по Тверскому бульвару, пить чай из бездонного китайского чайника-термоса и даже принимать гостей на скудных коммунальных метрах.

Хозяйка этого дома, Нина Станиславовна Сухоцкая, была представительницей уходящей породы московских гранд-дам. Язык не поворачивался назвать ее старухой, хотя лет ей было немало. Осанка, благородная седина, живые, насмешливые глаза, немного рассыпчатой пудры и неяркой помады. Было в ней что-то от екатерининских статс-дам с портретов Левицкого и Боровиковского. Порода, сказали бы мы сейчас.

Всех видела и знала, со всеми была знакома или даже состояла в родстве. Имена Цветаевой, Пастернака, Мейерхольда, Рихтера, Улановой возникали в разговоре с ней как-то поразительно естественно и легко, как будто речь шла о добрых знакомых или о ее соседях по квартире. В этом не было снобистской натуги, как, впрочем, и бесцеремонной фамильярности. Просто это был круг людей, знакомый ей с детства и юности, которому она принадлежала по праву своего рождения и московской прописки в Богословском переулке. И было бы странно, если бы она говорила о них с придыханием, как о героях каких-то мифов и легенд. Почему-то врезалась в память интонация, с которой она меня спросила: “Вы слышали, Светлана вернулась?” Я сразу понял, что речь идет о С. И. Аллилуевой, которая как раз в те дни совершила свой безумный и бессмысленный *comeback* на родину. Но этот вопрос у Нины Станиславовны прозвучал с интонацией Бетси Тверской из “Анны Карениной”. В нем звенело эхо классического *table-talk*, искусство которого теперь уже потеряно и забыто. С той же безупречно светской интонацией она вспоминала свои встречи с Ахматовой или рассказывала, как виновата перед Б. Л. Пастернаком, когда отказалась во время войны везти в эвакуацию тяжеленный мольберт и краски для его первой жены Жени.

Собственно, о самой Н.С. я знал немного. Она не любила распространяться о своей личной жизни. Со своим покойным мужем жила, как я понял, врозь. Но был сын (видел один раз) и внук Саша (иногда он забегал к нам на чай). Гораздо важнее было то обстоятельство, что Н.С. приходилась родной племянницей Алисе Коонен и являлась ее единственной законной наследницей. Отсюда особая близость к Камерному театру, где она даже какое-то время служила. Был в ее жизни и эпизод, связанный с кино, – роль монахини в экранизации мопассановской “Пышки”, на съемках которой она познакомилась и на всю жизнь подружилась с Фаиной Раневской. Но актерская карьера у Н.С. не задалась. Долгие годы она преподавала на режиссерском факультете во ВГИКе, вела курс вместе с М. И. Роммом. Впрочем, когда мы познакомились, она уже давно вышла на пенсию.

Поводом для знакомства стала моя курсовая работа, посвященная трилогии А. Я. Таирова по пьесам Юджина О’Нила – “Косматая обезьяна”, “Любовь под вязами” и “Негр”. Вполне ученическая и ничем не примечательная. Но Нина Станиславовна отнеслась к ней благосклонно и даже предложила включить ее в книгу воспоминаний о Таирове, которую она составляла по заказу издательства “Искусство”. Так я узнал о существовании этого многострадального труда, на который была уже изведена тонна бумаги и потрачена куча денег за перепечатку текстов. Ведь это была докомпьютерная эра. Все печаталось на машинке под копирку. Потом вносилась правка, соответственно менялась нумерация страниц, возникали какие-то уточняющие и поясняющие подробности. И опять экземпляр отправлялся к машинистке. И снова возвращался, чтобы в какой-то момент быть подвергнутым новой правке.

В редакторских делах Н.С. была не слишком опытна. И почему-то искренне полагала, что идеальное состояние рукописи гарантирует ее незамедлительный успех в издательстве. Как показали последующие события, это было совсем не так. Со временем у моих визитов даже сложился свой ритуал. Вначале мы обменивались последними новостями: кто что видел, где были и вообще, что происходит “в этом городе”? Потом пили чай из чайника-термоса. И только после этого Н.С. доставала канцелярскую папку на завязках. Мы начинали перебирать статьи для сборника. А вместе с ними, точнее, поверх всех этих бумаг и правок шел нескончаемый поток воспоминаний о Таирове, о Коонен, о гастролях Камерного театра в Европе и Латинской Америке, о дебюте Фаины Георгиевны Раневской в “Патетической сонате”, об уходе Николая Церетелли, о скандале с “Богатырями”... Не буду сейчас пересказывать. Обо всем этом Н.С. написала сама. Живо, увлекательно, энергично. У нее была собственная интонация неисправимой оптимистки, какой она продолжала оставаться и в свои восемьдесят. Всегда на подъеме, бодрая, громкая. По-королевски щедрая и прямодушная. При этом неизменно доброжелательная к своим бывшим коллегам по Камерному театру, и даже к тем из них, кто, как потом выяснилось, вел себя далеко не безупречно по отношению к Таирову и Алисе. Я понимал, что ее целью было не покарать виновных в закрытии театра, не отомстить мертвым и безгласным, но восстановить справедливость.

Н.С. была убеждена, что заслуги Таирова замалчиваются и принижаются, что вредоносная концепция “театра одной актрисы”, придуманная недалекими поклонниками Алисы, была подхвачена врагами театра исключительно для дискредитации его основателя. Что в табели о рангах имя Таирова должно стоять где-то рядом со Станиславским и Мейерхольдом, в чем ему официальное советское театроведение упорно отказывает. И этот сборник воспоминаний должен был послужить, собственно, единственной цели – “восстановлению в правах”. При этом, если всерьез вдуматься, на таировские права никто особенно и не покушался. Все полагающиеся церемонии соблюдались: какие-то книги выходили, диссертации защищались, свой уголок в экспозиции Бахрушинского музея у Камерного театра всегда был. А в 1985 году даже открыли мемориальную доску в фойе Театра Пушкина. Довольно вычурную, с нелепо-гигантским профилем Федры-Коонен и тщедушным, лысеньким Таировым, нервно прижимающим к подмышке карандаш.

– Кажется, он ставит себе градусник, – недовольно сострила Н.С.

Она-то хотела, чтобы доска висела на фасаде театра. Но городские власти не разрешили – якобы из опасений, что мелкие бронзовые фигурки, украшавшие доску, будут тут же демонтированы неленивыми театрами с Тверского бульвара. На самом деле в этой диспозиции видится даже некий символический знак: не полагалось Таирову с Коонен быть доступными случайным, посторонним взглядам. Они, конечно, люди известные, но какие-то полулегальные, теневые, неофициальные. Да и зачем смущать добропорядочных граждан вопросами: что это был за Камерный театр да почему его закрыли? А если закрыли его правильно, то тогда зачем вешать мемориальную доску его основателям? В общем, постановили, что в современном черно-белом окружении портретов актеров Театра им. Пушкина Таирову и Коонен будет спокойнее и комфортнее. А главное, налицо преемственность традиций, “возвращение легенды” и т. д. “Градусник” в руке Таирова фиксировал нормальную посмертную температуру: собственно, возможно было только так и никак по-другому.

Всё это мы прекрасно понимали, но по дурацкой интеллигентской привычке надеялись проскочить “меж струй”, сделав такую книжку, которая, с одной стороны, подошла бы издательству “Искусство”, а с другой, за которую не было бы стыдно.

Понятно, что многое тут решал текст вступительной статьи, а точнее, имя, стоявшее под ней. Имя Константина Лазаревича Рудницкого сомнений ни у кого не вызывало. Доктор наук, автор эпохальной монографии о Мейерхольде, знаток театра 1920-х годов, серый кардинал оте-

чественного искусствоведения, крепко державший в своих руках все приводные ремни важных связей и высоких знакомств, обеспечивавших его тайное и многолетнее могущество.

Раза два он заходил в Богословский переулок. Один раз – при мне. Попыхивал своей трубкой, быстрым жестом профессионального картежника пролистывал рукопись, не обнаруживая, впрочем, ни малейшего интереса к ее содержанию. С ледяным любопытством поглядывал на эскизы Павла Кузнецова к “Сакунтале” и якуловский портрет Коонен и откровенно скучал, когда Н.С. заводила свою неспешную мемуарную сагу. В итоге Н.С. принять отношение Рудницкого к Таирову и то, что он написал, не смогла.

Я хорошо помню ее звонок и голос в трубке, звучавший непривычно глухо, как будто у нее ангина или кто-то помер.

– Я прочла статью Кости.

– Ну и...?

– Катастрофа. Приезжайте.

Через полчаса я был в Богословском переулке. На круглом столе лежала увесистая белоснежная пачка свежотпечатанной рукописи. Мы молча погрузились в чтение, передавая друг другу страницы. Так актеры читают рецензии на следующее утро после своей премьеры. Ничего ужасного в этой статье, конечно, не было. Все было разумно, четко, профессионально. Собственно, это было официальное заключение о месте Таирова и Камерного театра в той системе координат и репутаций, которую Рудницкий собственноручно выстраивал на протяжении почти сорока лет. Разумеется, центром этого мироздания был Вс. Мейерхольд. Все остальные были более или менее второстепенными планетами, интересными лишь тем, в какой степени и как они соотносились с главным светилом и божеством. Впрямую этого не было сказано. Но подтекст был очевиден. Как, впрочем, и некая прохладная отчужденность автора от предмета его исследования. Таиров Рудницкому был не особо интересен. Скорее его занимала опасная игра двух режиссеров с властью за эстетическое лидерство, за главный мандат на большой государственный стиль, игра, которую оба безнадежно проиграли МХАТу и его основоположникам. Причины этого поражения не давали покоя Константину Лазаревичу, заставляя бесконечно просчитывать и анализировать сложную, многоходовую комбинацию, приведшую в итоге Мейерхольда в застенки Лубянки, а Таирова – в психиатрическую больницу Соловьева. Читатель, натренированный на эзоповом языке времен брежневского застоя, мог все это легко прочесть между строк. Но Н.С. ни на шутку разгневалась и в сложные комбинации исторических построений вникать не захотела.

– Где Жан-Ришар Блок? – бушевала она. – Где Кокто и Бернард Шоу? А Цвейг... Я собственноручно дала ему Стефана Цвейга. Где он?

Действительно, восторженной цитаты из Цвейга на “Египетские ночи” в статье Рудницкого не было, как, впрочем, и многих других свидетельств гениальности Таирова и его первой актрисы.

– Нет, нам такая вступительная статья не нужна, – объявила Н.С., перейдя на царское местоимение “мы”, выдававшее высшую степень ее волнения. – О Таирове надо писать по-другому. И мы знаем, кто о нем напишет.

– Кто же? – спросил я, растерянно перебирая в памяти имена вакантных историков театра.

– Это будете вы!

2.

Я не люблю перечитывать свои старые тексты – “заметки”, как принято было говорить в Издательском доме “КоммерсантЪ”, где я проработал больше семи лет. Наверное, мой тогдашний опус о Камерном театре был не хуже и не лучше того, что полагалось сдать для кандидат-

ского минимума в отечественном театроведении 1980-х годов. С той существенной поправкой, что ни одного таировского спектакля я никогда не видел. Слабым утешением служило то, что можно назвать целый ряд вполне уважаемых и заслуженных историков театра, которые выбирали в качестве темы своих исследований эпохи и явления куда более далекие и по времени, и по географии, к тому же несравненно более скудно документированные. А в моем распоряжении были и архив Камерного театра в ЦГАЛИ, и огромный таировский фонд в Бахрушинском музее, и разные раритеты в доме Н.С. Так что бери, сочиняй, пиши! Но только теперь я понимаю, что все мои попытки проникнуться духом таировского театра были скорее реконструкцией собственных снов и фантазий. Для серьезного труда этого мало. Да и методичным сбором сохранившихся свидетельств нельзя ограничиться. Должно быть что-то еще. Но что? Ощущение времени, чувство судьбы, внутренняя связь с героями, которая приходит вместе с непрерывным погружением в обстоятельства их жизни, с умением мгновенно разбирать их почерк, даже с самим звуком их имен: Алиса Георгиевна, Александр Яковлевич...

За время моих визитов в Богословский переулок и поездок на “Речной вокзал” в ЦГАЛИ они стали для меня чем-то вроде родственников. И, когда Н.С. предложила мне написать вступительную статью, у меня не возникло ни минуты сомнений. Ну конечно! А кто же еще? Хотя было нетрудно просчитать роковые последствия этого шага и невольной конфронтации с одним из самых влиятельных историков отечественного театра. Забраковать или отодвинуть Рудницкого до этого никому не удавалось. Таких обид он никому не прощал. В этом Н.С. и мне очень скоро пришлось убедиться.

Ну а пока я бродил по Тверскому бульвару, пытаюсь представить, как здесь гуляли молодые Коонен и Таиров в поисках здания для будущего театра. Как спешили потом по этим аллеям на репетиции, как строили планы на будущее. Как терзались, когда эти планы рушились под натиском разных враждебных сил.

Известно, что после закрытия Таиров избегал проходить мимо театра, каждый раз находя предлог, чтобы свернуть куда-нибудь в обход, в сторону – только чтобы не видеть чужое название и афиши на любимом фасаде. А Коонен, напротив, каждый вечер в любую погоду отправлялась на свою обязательную ежевечернюю прогулку. Закутанная в платки и шали, непроницаемая, с решительным и сердитым лицом женщины, которую может остановить только смерть. Она была сильнее его. В своих письмах называла его “малыш”, о себе часто писала в мужском роде (“видишь, какой я!”), а подписывалась “Маленький Малыш”. Несмотря на всю ее прославленную женственность, в ней было много мужского. Собранная, стремительная, непреклонная, она терпеть не могла дамские рюши и оборки ни в жизни, ни на сцене. Еще когда они репетировали в Свободном театре первый совместный спектакль “Покрывало Пьеретты”, Таиров набросает ее очень точный портрет – “соединение девочки с мученицей”, со “стремительными движениями, удивленными, раскрытыми на мир глазами, мечущимися от ужаса руками”. “В этой кукле, казалось, был заложен заряд страсти, и с ним она была пущена в самую мрачную и нереальную трагедию, где чередовались только удары судьбы, но никак не ее радости”.

Трагическая кукла – первоначальный сценический образ Коонен, придуманный от начала и до конца Таировым. Актриса-автомат, чей каждый жест, взгляд, интонация просчитаны и продуманы до малейших деталей. Другой вопрос – откуда у автомата может быть страсть? Но тут нет противоречия. По своим вкусам и повадкам Алиса Коонен принадлежала к тому редкому для русской сцены типу актрисы-дивы, который был фактически отменен мхатовской реформой и чеховской драмой. Из зрительного зала было видно, как она неприступна, как умеет владеть собой, как прекрасны ее глаза в приливах гнева или веселья. Правда, никто не может припомнить цвет этих глаз. “Они могли быть черными; карими, темно-синими. Однажды они показались... даже голубыми. Они как бы меняли свой цвет в зависимости от роли” (А. Гладков). Но все говорят о странном треморе Коонен – эту дрожь ресниц, придавав-

шую ее глазам загадочную, тревожную вибрацию, которую так любили имитировать тогдашние абитуриентки при поступлении в театральные училища.

И, конечно, все помнят, какими бесслезными были глаза Коонен в трагические моменты ее и Таирова судьбы, как умела она нести крест и скрывать свою тайную муку.

Их союз продержался больше тридцати пяти лет, был испытан многим. Но и в последний сезон Камерного театра в 1949 году, когда все уже, казалось, позади, он напишет ей: “Алиса, любимая! И все-таки вопреки всему в добрый час! В наш 35-й сезон – нашей жизни и работы! Обнимаю! Верю. Верь и ты! Твой А.Т.”.

Записку эту Алиса носила потом с собой в сумке больше двадцати лет и не расставалась с ней до самой смерти. Когда Н.С. достала ее мне, бумага на сгибах буквально просвечивала. В этом доме ее берегли как величайшую ценность, как главную и неоспоримую улику: да, любовь была.

На самом деле нет ничего более увлекательного для исследователя, чем изучать материю творчества, состоящую из тонких волокон и невидимых нитей личных отношений и связей. Конечно, свести всё к ним тоже нельзя: получится бульварный беллетр. Но и исключить их начисто, как предписывали пуристские правила советского театроведения, тоже неправильно. Тем более когда речь идет о театре, где все так причудливо и странно перемешано. Камерный театр очень телесный, “физический”, чувственный. Особенно в ранних спектаклях, где было много обнаженного тела, где жест значил неизмеримо больше, чем слово. Если попытаться сформулировать смысл таировской идеи “эмоционального жеста” – это сближение балета и драмы. Если попытаться нафантазировать ее образ – это Айседора Дункан в драматическом спектакле. “Дункан, – считал Таиров, – сбросила с тела все оковы, она раскрепостила тело и, наблюдая природу, наблюдая движение морских волн, чувствуя ритм этого движения, вбирая его в себя, передавая его своему телу, изучая античность, изучая античную скульптуру, вернула человеку тот характер движения, который был ему свойственен на заре его блестящего утра”.

Как и Дункан, Таиров видел будущее театра в синтезе искусств, с той разницей, что американка считала основой будущей реформы свободный танец, а режиссер – пантомиму. Как и Дункан, Таирову были близки языческие мотивы эстетики Рихарда Вагнера и мысль, что человек искусства должен испытать “невыразимую радость перед физическим миром”.

Что это был за мир, окружавший Таирова и его артистов, можно легко представить по воспоминаниям первых лет военного коммунизма. Голод, холод, разруха, террор... Зрители, угрюмо сидящие в шубах и шинелях, а на сцене – полуголые артисты, согревающие своим дыханием стылый воздух наравне с чугунной печкой-буржуйкой, топившейся тут же за кулисами.

“Как мы рассуждали? – вспоминал Таиров. – Революция разрушает старые формы искусства. Следовательно, мы – революционеры. И можем идти в ногу с революцией. Это было, конечно, иллюзией, но мы искренне считали себя революционерами”.

Так хочется сейчас стряхнуть с его легендарных спектаклей музейную пыль и мусор поздних “реконструкций”, взглянуть, как это было на самом деле, на что больше всего похоже. Балет – не балет, театр – не театр? Какая-то другая реальность, вся насквозь вымышленная, придуманная, перекрашенная в странные, неестественные цвета, озвученная не бытовыми, не естественными голосами. Камерный театр начисто отрицал и даже упразднял реальность, которая оставалась за порогом здания по адресу Тверской бульвар, 23. Причем тут не было политической подоплеки или какой-то осмысленной фронды. Напротив, Таиров, как человек, хорошо понимавший, что к чему, спешил присягнуть новой власти и продемонстрировать всяческую лояльность. Но при этом художник в нем был намного сильнее политика, а неистребимое стремление к “чистой красоте” в конце концов побеждало конъюнктурные расчеты и планы.

“Лишь на любовь надо смотреть”.

Эти слова уайльдовской Саломеи могли бы стать девизом раннего Камерного театра. И в них не только оправдание легендарной язычницы, какой ее играла Алиса Коонен – в них заключались главный смысл и содержание искусства Таирова. Всю жизнь он хотел “смотреть на любовь”, а точнее, на женщину, которую любил, воплощавшую его художественный идеал. Всю жизнь он не устал придумывать для нее новые роли и спектакли.

В этой зависимости режиссера от своей актрисы, тем более являющейся его женой, нет ничего особенно оригинального. Это сродни зависимости художника от красок или музыканта от своего инструмента. Другое дело, что в случае с Камерным театром эти “особые” отношения приобрели характер некоей вполне законченной эстетической доктрины. Уже одно присутствие Коонен на сцене как бы сразу переводило спектакль в другую плоскость, отрывало его от земли, от всего житейского, бытового, будничного. То, чего от других артистов Таиров добивался долгой муштрой и неустанным тренингом, Коонен давалось с поразительной легкостью. Два-три жеста, долгий взгляд куда-то вдаль поверх всех голов и глаз, этот ее виолончельный, глубокий, неповторимый звук голоса, служивший своего рода камертоном, по которому Таиров каждый раз настраивал “оркестр” своего спектакля. Никто не знает, почему и каким образом это происходило, откуда бралась эта магия и как сегодня описать ее волнующую красоту. Но все мемуаристы сходятся в убеждении, что это и был настоящий театр в своем самом наивысшем воплощении.

Из ближней нам истории на память приходят творческие тандемы Николая Акимова и Елены Юнгер, Анатолия Эфроса и Ольги Яковлевой, Игоря Владимирова и Алисы Фрейндлих. Театралы старшего поколения не могут забыть явления ослепительной Татьяны Дорониной в спектаклях Георгия Товстоногова. А разве вечный таировский оппонент и соперник Вс. Мейерхольд не пытался утвердить в статусе первой актрисы своего театра совсем неопытную и уже сильно немолодую Зинаиду Николаевну Райх, сознательно провоцируя конфликт в труппе и язвительную критику в свой адрес?

Роль женщины в театральной истории – особый сюжет. Но Таиров знал, на что шел, выстраивая репертуар с учетом индивидуальности и возможностей своей первой актрисы. Теперь-то можно признать, что они были не так уж безграничны. Неудач в блистательной биографии Коонен тоже хватает. Не получилась у нее в свое время Джульетта, провалилась “Наталья Тарпова”, с которой Таиров связывал большие надежды по освоению советской драмы, неудачей обернулась и ее последняя роль на сцене Камерного театра, эта “жрица войны” актриса Анна Мартынова в спектакле “Пока не остановится сердце” по пьесе К. Паустовского. Со временем театральный идеал, который Коонен воплощала своим голосом, обликом, актерской манерой, все больше уходил в прошлое, становясь раритетом былых времен. Все это создавало известное напряжение как внутри самого коллектива Камерного театра, так и в его отношениях со зрительным залом. Об этом вспоминали многие артисты, тяжело переживавшие неуспех последних сезонов. За это они склонны были осуждать не столько Таирова или свирепых начальников от культуры, сколько самоуверенность Коонен, бравшейся не за свои роли.

Вообще они относились к нему лучше и как-то сострадательнее, чем к ней. Я это чувствовал не только по мемуарам, которые собрала Н.С., но и в те моменты, когда случайно заставал кое-кого из авторов в гостях в Богословском переулке. “Камерники”, как они себя называли, держались подчеркнуто вежливо, но немного отчужденно и даже, как мне показалось, испуганно. Все, что связано с Таировым и Камерным театром, продолжало жить в них тайной болью, тщательно и опасливо скрываемой, к которой, может быть, примешивалось чувство вины. А может, давила гигантская якуловская Коонен в золоченой раме? И разговор каждый раз был такой осторожный-осторожный. Как по тонкому льду в суконных ботах или стоптанных старых ботинках, которые они, смущаясь, прятали под стул, чтобы не привлекать внимание к своей

пенсионерской советской бедности. Только один раз хрупкая и невесомая, как засушенный листик из гербария, старушка Хesia Бояджиева позволила себе возразить Н.С., когда та в своей обычной неспешной манере стала рассказывать, как актеры Таирова были нарасхват во все столичные театры.

– Ну что ты, Нина, такое говоришь, – пронзительно воскликнула она, – нас никуда не брали. После того как театр закрылся, люди шли работать в горячий цех.

И этот невероятный “горячий цех”, вдруг полыхнувший посреди мемуарной идиллии каким-то адским, обжигающим огнем, заставил взглянуть на драму Камерного театра совсем в новом свете.

То и дело всплывали всё новые подробности. Например, я и не знал, что Таиров первым браком был женат на своей двоюродной сестре, что у него была дочь, которая всю жизнь тихо прослужила библиотечаршей в Камерном театре, никак не обнаруживая своего родства. Или что с самого начала между красавцем Николаем Церетелли и Коонен шла непрерывная война за премьерство, в которой, как нетрудно догадаться, Церетелли был обречен. Он уйдет, громко хлопнув дверью, потом на какое-то время вернется и снова вскоре уйдет. Будет пытаться найти себя на других сценах. Переедет в Ленинград. Чтобы чем-то себя занять, напишет книжку о народных промыслах, в частности, о дымковской игрушке. Смерть от дистрофии настигнет его в лазарете по дороге из блокадного Ленинграда в эвакуацию. В свой день и час покинут Камерный театр Михаил Жаров и Фаина Раневская. У каждого были на то свои мотивы, но незримая тень Алисы Коонен, как потом выяснилось, тоже угадывалась в подтексте их заявлений об уходе по “собственному желанию”.

Впрочем, сводить всю историю Камерного театра исключительно к конфликтам из-за его первой актрисы было бы несправедливо и неправильно. Прежде всего это был режиссерский театр с большой труппой, с потрясающей постановочной частью, с огромным репертуаром, которого ни у кого в Москве тогда не было. Практически в одиночку Таирову удалось отладить и запустить в работу сложный театральный механизм, работавший как часы и бесперебойно выдававший премьеру за премьерой.

Причем это были сложные, многонаселенные, многоактные спектакли, которые сегодня были бы под силу только большим государственным коллективам ранга МХАТа или Малого театра. За счет чего это удавалось и какого неимоверного напряжения сил это стоило Таирову, можно только догадываться. Важно зафиксировать одно: Камерный театр, несмотря на свое название, никогда не был камерным ни по сути, ни по форме. Это был театр большого стиля и больших страстей, не признававший комнатных голосов и скромного, малого метража.

Таировская установка на грандиозность гениально срабатывала, когда речь шла о Расине или об “Оптимистической трагедии” Вс. Вишневского, но начинала очевидно буксовать, как только Камерный заходил на территорию русской классики или пытался приблизиться к современной советской драматургии. Не здесь ли кроется причина трагической судьбы театра и его основателей? Сам Таиров, сознавая очевидную уязвимость своей театральной программы, был склонен винить в этом только самого себя, собственную невосприимчивость к русской национальной традиции, изначальную ориентированность на европейскую культуру и даже свои еврейские корни.

Он был космополитом по духу, по вкусам, по художественным установкам. И театр, который он построил, был точно таким же. Может быть, самым иностранным и самым космополитичным за всю историю русской сцены. Отсюда и его невероятный успех за границей. И очень прозападная репертуарная афиша, где значились пьесы О’Нила, Брехта, Шоу. Да и вся эта влекущая, особая аура, окружавшая Камерный театр и его актеров как аромат парижских духов *Mitsouko*, которые Алиса любила наносить на себя перед выходом на сцену.

Я видел пустые флаконы в бюро у Сухоцкой, упрятанные в изящные темно-коричневые коробочки с японскими иероглифами и рисунками под слоновую кость, похожие на маленькие гробики.

– Таких сейчас уже не делают, – говорила она, протягивая мне флакон с янтарной каплей, застывшей на дне.

От него тоскливо пахло лесным мхом и, кажется, немного валерьянкой. Запах совсем угас, но давал простор для разных фантазий и театроведческих экзерсисов. В облаке этих полынных, пряных духов я мог представить себе и мадам Бовари, мечущуюся по провинциальному Ионвилю. И величественную Кручинину, удаляющуюся в белоствольную березовую даль, как на эскизах Вадима Рындина. И Нину Заречную в вечернем платье на фоне концертного рояля и чучела чайки. Нечто похожее я испытывал, когда рассматривал в запасниках Бахрушинского музея обгорелые эскизы к таировским спектаклям братьев Стенбергов, Александры Экстер, Якулова. По ним тоже можно было лишь догадываться, что это были за спектакли. Правда, яркие, звонкие краски казались сильно пригашенными из-за черной, траурной каймы, которая обрамляла большинство эскизов. Как мне объяснили, в начале 1950-х музейщики были вынуждены формально подчиняться министерским приказам по уничтожению единиц хранения из фонда Камерного театра. Для этого даже устраивались что-то вроде публичных аутодафе во дворе с участием чиновничьей братии. Но при этом старались сжигать обычный музейный мусор, а подлинники лишь чуть подпаливали для конспирации, а потом прятали в свои тайники до лучших времен.

Они наступили в конце пятидесятых, когда в СССР стали приезжать первые западные гастролеры. И стало понятно, как много мировой театр взял у Таирова. Импульсы, посланные его спектаклями, стали вдруг возвращаться в виде отдельных мизансцен, сценических образов, световых партитур. О Таирове вспоминали на спектаклях Жана Вилара, особенно тех, где играла замечательная Мария Казарес. Просвещенные театроведы подмечали сходство декоративных установок у Дж. Баланчина в “Блудном сыне” и у Ю. Григоровича в “Легенде о любви” со сценографией легендарных спектаклей Камерного театра. Таировское начало, никем официально не поддержанное, не санкционированное, пробивалось с трудом, но каким-то образом все равно продолжало резонировать смутным эхом на театральных подмостках 1960-х – 1970-х.

Погружаясь в этот контекст, стараясь уловить пере-кличку далеких голосов, мне хотелось понять: почему европейский эстетизм и космополитизм Таирова так и остались чужеродными для русского театра? Почему к его многочисленным открытиям были более восприимчивы хореографы, чем театральные режиссеры? И чем объяснить то обстоятельство, что даже во времена оттепели и всяческого идеологического послабления Таиров оказался на периферии актуального театрального процесса, где доминировали имена его соперников? Наверное, будь у меня больше времени и терпения, я бы довел это исследование до конца, но перспективы нашего таировского сборника с каждым днем становились все более смутными, почти не оставляя надежд увидеть результаты этих трудов в напечатанном виде.

3.

Вначале случился облом с письмами. Кроме разных знатных иностранцев, состоявших в переписке с основателями Камерного театра и взятых больше для солидности, имелась подборка писем Таирова и Вишневого. Надо сказать, весьма проблематичная, поскольку в ней “друг Всеволод”, автор эпохальной “Оптимистической трагедии”, выступал как трусоватый предатель, говоря современным языком, “кинувший” Таирова, благодаря которому он пробился в орденоносные классики советской литературы. К концу 1940-х, когда тучи над Камерным театром сгустились, Вишневский не только не заступился за своего благодетеля, не только

не протянул руку помощи и поддержки, но поспешил публично отмежеваться от своих друзей, которым совсем недавно клялся в вечной любви. Этот банальный для того времени сюжет прослеживался в письмах довольно рельефно, вызывая весьма однозначные чувства по отношению к сталинскому лауреату и официальному певцу Краснознаменного флота.

Впрочем, у нас с Н.С. была смутная надежда, что эти письма, утопленные в патоке иностранных комплиментов и восторгов, пройдут мимо внимания редактора из издательства “Искусство”. Увы, нет! Напуганные выговорами и увольнениями после выхода книги Вадима Гаевского “Дивертисмент”, редакторы дули на воду и прозревали крамолу в самых невинных высказываниях и текстах. Даже письма Коонен были возвращены с пометками “слишком личные”. Советская цензура не дремала. В конце концов блок с письмами пришлось снять. Дальше Н.С. была вынуждена признаться, что отвергла вступительную статью К. Л. Рудницкого и заказала ее писать неизвестному аспиранту ГИТИСа, т. е. мне. Подробностей этого разговора я не знаю, но по напряженному лицу всегда бодрой и неунывающей Н.С. можно было догадаться, что она наконец поняла все последствия своего опрометчивого шага. Поссориться с самим Рудницким, да именно в тот момент, когда вся хрупкая постройка висела на волоске! Нет, пасьянс с таировской книгой решительно не складывался.

Какое-то время мы продолжали встречаться в Богословском, обсуждали варианты выхода из постигшего нас кризиса. Где-то у меня сохранился даже текст письма с мольбой о спасении книги, которое должны были подписать разные на тот момент еще живые народные артисты. Помню, как я сам звонил Ангелине Осиповне Степановой, тогдашнему парторгу МХАТа, и та с превеликой охотой согласилась. А вот Галина Сергеевна Уланова прошелестела что-то едва слышное про 16-й подъезд, где я должен оставить для нее конверт, но, кажется, так ничего и не подписала. В этом моем хождении по знаменитым, старым и по большей части довольно больным людям было что-то от деловитых визитов коммивояжера в богадельню. И наше письмо, которое они читали с недовольным видом, нацепив себе очки на нос, воспринималось ими, наверное, как привет с того света, как напоминание, что может произойти с ними самими в самом недалеком будущем. Перспективы эти явно не радовали, и свою закорючку-автограф они ставили с какой-то судорожной поспешностью, не слишком вникая в суть нашего звания, чтобы только отвязаться от меня. Впрочем, самые воспитанные из них не забывали передать привет Н.С. Магия имен Таирова и Коонен все еще продолжала действовать. Обытые кожзаменителем тяжелые двери быстро захлопывались, а я снова оказывался в грустном одиночестве среди серой слякоти и грязного снега зимней Москвы. Шел 1984 год, где-то на Красной площади хоронили очередного генсека, и казалось, что этим панихидным очередям и траурным церемониям не будет конца. Но конец этот наступил, и довольно быстро. В какой-то момент исчезла собака Долли, потом – якуловский портрет Алисы Коонен (Н.С. продала его коллекционеру Семенову), а потом и Н.С., вдруг разом сильно постаревшая, перебралась к сыну на Хорошевку, где я однажды ее навестил. Про книгу мы больше не заговаривали, но она продолжала связывать нас, как преступление, которое нам удалось скрыть.

– Я хочу, чтобы у вас осталось что-то на память об Александре Яковлевиче, – вдруг посреди довольно светского и пустого разговора ни о чем сказала Н.С.

На мои попытки отмахнуться, мол, я столь мало для этой памяти сделал, она протянула мне маленький портфельчик из свиной кожи с золоченым замком. На потертой шелковой подкладке значилось название бренда *Laurige*.

– Это был подарок Алисы после их первых гастролей во Франции. Он там хранил ее письма и поздравительные открытки. Впрочем, их было немного. Ведь они почти никогда не расставались.

Спустя много лет я буду стоять перед витриной магазина кожгалантереи и письменных принадлежностей на площади Дофина на острове Ситэ в Париже, где мое внимание привлекают ежедневники и разные симпатичные мелочи из почти той же по колеру и текстуре нежной кожи,

что и таировский портфель. Приглядевшись, я узнал знакомое название фирмы – *Laurige*. Кто знает, может быть, когда-то на моем месте была Алиса Коонен, выбиравшая подарок для Таирова? Круг замкнулся. И это был знак, что пора завершить начатое дело.

От Камерного театра осталось немного. Нынешний главный режиссер Театра им. Пушкина Евгений Писарев показал мне старинные напольные часы, которые когда-то стояли в таировском кабинете. Там было какое-то хитрое устройство для подзавода, которым надо было пользоваться с предельной осторожностью. Но в какой-то момент эти меры не были соблюдены и часы сломались, исторгнув страшный, неземной звук “лопнувшей струны”. Так они и стоят черным, мертвым обелиском в кабинете главного режиссера как напоминание о жизни и театре, чье время давно закончилось.

...Как и всех театралов, меня волновал один вопрос, который я долго не решался задать Н.С. Прокляла ли Алиса Коонен Театр им. Пушкина на века вперед, как царица Евдокия – Северную столицу (“Быть сему месту пусту”)? Ведь столько несчастий и смертей обрушилось на этот переименованный театр, а удачи случались так редко. Один только мартиролог имен главных режиссеров чего стоит.

– Ну что вы, Сережа, – возмутилась Н.С. – Алиса была православный человек. Как она могла проклясть своих товарищей!

– Но они предали Таирова, – не унимался я, – лишили его и ее Камерного театра. Фактически убили его.

– Его убило время, которому его театр был больше не нужен.

– А правда, что в последние месяцы он ходил по Москве и искал афиши Камерного театра на театральных тумбах?

– Да, так начиналась болезнь. Мы не сразу это поняли. Думали, что депрессия. Просто надо ему отдохнуть, подлечиться. Она повезла его в Цхалтуб. Но там ему стало только хуже.

– От чего он умер?

– Алиса запретила делать вскрытие после смерти Александра Яковлевича. “Хватит его мучить”. Но врачи настаивали и мне пришлось дать согласие, поскольку они не могли определить причину смерти. Как выяснилось, это был скоротечный рак мозга. Организм не в силах был справиться со всеми нервными перегрузками. И потом, он всё всегда держал в себе. Алиса почти ничего не знала. Ни про заседания Комитета по делам искусств, ни про коллективные письма актеров и сотрудников театра. Перед тем как Александра Яковлевича положили в больницу, у него был страшный приступ. Вдруг посреди ночи он встал, надел парадный костюм, нацепил ордена и сказал, что ему надо репетировать, что его ждут в театре. Алиса стала его удерживать, но он отпихивал ее с какой-то нечеловеческой силой и все рвался в театр. Спасло только то, что дверь, ведущая в театральные помещения, была намертво заколочена по приказу В. Ванина. С дверью он не смог справиться. Вот после этого он согласился сдать врачам и рассказал ей все, как было на самом деле.

– И вы хотите сказать, что после этого она не прокляла этот театр?

– Нет, она просто никогда не переступала его порога. Никогда.

...Снова звонят колокола на колокольне храма Иоанна Богослова. И так же, как во времена Таирова и Коонен, люди в любую погоду идут по Тверскому бульвару. А в декабре 2014 года с фасада Пушкинского театра кричала Федра посреди черно-белых фотографий из таировских спектаклей. Был столетний юбилей Камерного театра. Все проходит, но что-то и остается.

2016

Конец театрального романа *Анатолий Эфрос и Наталья Крымова*

В этой истории все связалось в один бесконечный, нераспутываемый узел обид, проблем, самолюбий, амбиций, опрометчивых жестов и злых слов. Ни до, ни после жизнь не ставила нас перед выбором с такой безоговорочной, необъяснимой жестокостью, не давая возможности сохранить позицию стороннего наблюдателя. Приход Анатолия Эфроса в Театр на Таганке в 1985 году и все, что за этим последовало, – одна из самых трагических страниц в истории русской сцены. Мы не были знакомы лично с Анатолием Васильевичем. Но я так любил его спектакли и фильмы, для меня так много значили его книги “Репетиция – любовь моя” и “Профессия: режиссер”, что у меня было полное ощущение даже не знакомства, а какой-то необъяснимой духовной близости, почти родства. Я знал про его человеческие слабости и недостатки, но это ровным счетом не имело никакого значения. Он был Гений. Причем его гениальность нисколько не подавляла, не заставляла стоять по стойке смирно. Наоборот, была начисто лишена всякой официальной торжественности. Не представляю себе Эфроса в парадном пиджаке и галстуке. Никогда не видел его в первом ряду разных президиумов. Если он там и оказывался, то всегда где-то сбоку, притулившись на случайном стуле, с которого его могли согнать в самый неподходящий момент. Может, от этого никогда не покидало тревожное чувство какой-то временности, непостоянства, связанное с ним и его спектаклями. Все ненадолго, все легко может оборваться в любой миг. “Скажи мне что-нибудь”, – тихо просил Тузенбах в спектакле “Три сестры” на Малой Бронной. “Что, что сказать?” – нервно переспрашивала Ирина, задыхаясь от страха. Его сейчас убьют, и она это знает. Надо что-то делать. Но что? “Пусть приготовят мне кофе”. Когда Эфрос умер, все люди театра испытали чувство вины. Так бывает, когда уходит близкий человек, а ты ничего не предпринял, чтобы его уберечь, спасти, помочь... С годами это чувство вины только усилилось.

Она

Я не помню, предлагала она мне переобуться или нет. Кажется, были какие-то тапки, которые ждали всегда у входа. Квартира была большая, но принимали меня всегда исключительно на кухне. Так было удобнее. Вошел, переобулся и сразу налево. Да и статус мой не предполагал каких-то особых церемоний. Я даже не знаю, сколько там у них было комнат. Впрочем, это меня не слишком занимало. Я знал, что переехали в Сильвестров переулок они недавно и, наверное, еще не до конца обжились. Тень какого-то неуютя чувствовалась во всем: и в этом полутемном коридоре со всегда плотно закрытыми дверьми, и в этих ее коротких валенках, в которых она как-то старушечьи скользила по паркету, и даже в чае, к которому не полагалось ничего, кроме двух сухек. Кстати, ей тогда было совсем немного лет. Даже могу точно сказать – пятьдесят семь. У нее день рождения как раз 13 января. А я был у них накануне.

Итак, зима, метель, кружка дымящегося чая на краю стола.

– Вам с сахаром? – спрашивает она с той же торжественной интонацией, с какой задавала вопросы в своей телевизионной программе “Любите ли вы театр?”.

Седая челка, испытующий, строгий взгляд, серебряный перстень. Я его мгновенно узнал. Много раз видел на телеэкране, как он благородно посверкивает у нее на руке. Хотя она почти не жестикулировала, когда говорила. Мне потом Рустам Хамдамов объяснил, что настоящие актрисы никогда не позволяют себе говорить руками, а только паузами, взглядом, молчанием. Наталья Анатольевна Крымова не была актрисой. Она была театральным критиком. Самым известным и самым влиятельным из всех, кого я тогда знал. За ней были ее репутация, ее

статьи и книги, ее телевизионная слава и ее муж Анатолий Эфрос. К тому времени, когда мы познакомились, их имена, спаянные более чем тридцатилетним браком, воспринимались как символ блестящего и равноправного союза двух незаурядных личностей, аналогов которого в отечественной культуре не так-то легко найти. Ну, может, Галина Вишневская и Мстислав Ростропович или Майя Плисецкая и Родион Щедрин. Но там артистки, исполнительницы, а тут критик, писатель, признанный интеллигент. Все слова, заметьте, мужского рода. В Крымовой тоже чувствовалось что-то очевидно мужское. Или уж точно неженское. Какая-то строгая категоричность и непреклонность. Если бы ее взяли в артистки, она была бы гениальным Комиссаром в “Оптимистической трагедии”. Ей так шли черные кожанки, полувоенного покроя куртки, безрукавки. После смерти Эфроса она долго донашивала его пиджаки. В этом был ее стиль и даже некий *statement*: не хочу никому нравиться, ничего не знаю и знать не хочу про вашу моду. Никакой там пудры, оборок, дамского рукоделия. Хотя, как потом выяснилось, все прекрасно умела делать по дому и даже неплохо готовила. Но не любила. Это было совсем не ее. А что любила? Повелевать и властвовать. Ей нравилось быть Хозяйкой. Именно с этим чувством она входила в кадр своих телевизионных программ. Именно так ощущала себя в редакции журнала “Театр”, когда заведовала там отделом критики. Именно так вела себя на многочисленных обсуждениях в ВТО и круглых столах, куда ее приглашали сказать свое веское слово. Есть Крымова и все остальные. Есть немногословная Королева и некая галдящая массовка рядом. И даже те, кто никак к этой массовке себя не причислял и даже позволял себе не соглашаться с ее мнением, все равно воспринимались как эпизодические и случайные персонажи в прекрасном театральном романе, который она сама же и сочиняла, расчетливо возвышая одних, безжалостно изничтожая других и в упор не желая замечать третьих. Стоит ли говорить, что главным героем этого романа был Эфрос. По негласному уговору она, разумеется, никогда не писала ни о нем, ни о его спектаклях. Но они всегда незримо присутствовали в ее размышлениях о театре, о судьбе культуры, о миссии художника.

Все это звучит сейчас невыносимо высокопарно, но Крымова умела взять какую-то очень правильную, правдивую ноту, завораживавшую своей искренностью и прямоотой. Так раньше хорошие мхатовские артисты играли разных секретарей райкомов или честных следователей. Со сложным подтекстом, с неизбывной печалью в глазах и чуть усталой надтреснутостью в голосе. Все знает, все ведает, все прошла и даже побывала там, откуда не возвращаются (в середине 1970-х Крымовой диагностировали рак – и это все в театральных кругах знали), но вернулась.

...И вот сейчас она сидит напротив меня и, надев очки, медленно читает текст своей статьи о драматурге Викторе Сергеевиче Розове. Она так и не овладела машинописью и свои заметки сдавала исключительно в рукописном варианте. Под предлогом, вдруг я чего-то упущу или не пойму, предложила мне почитать вслух (“Пока вы пьете свой чай”). Деваться некуда, пью и внимаю. Наверное, со стороны наша мизансцена напоминает чеховский рассказ “Преступление”. С той лишь разницей, что на месте моей визави – не графоманша Мурашкина, “разродившаяся драмой”, в исполнении Фаины Раневской, а сама великая Крымова. Но когда женщины так самозабвенно упоены собой и собственным творчеством, они все похожи. А может, дело в трагическом отсутствии всякой самоиронии? В этом абсолютном, непререкаемом ощущении своего права и правоты, в котором Крымова жила и с которым писала? Или в какой-то наивной и по-своему даже трогательной глухоте, которая настигает всякий раз, когда оказываешься один на один с собственным текстом, и все, что тебе необходимо, это чье-то живое слово, заинтересованные глаза, немедленная реакция, чтобы убедиться: тебя слушают, тебя слышат, ты кому-то можешь быть еще интересен.

Я слушал, как читает Наталья Анатольевна, и с досадой думал о том, что у меня так много к ней вопросов, а всё полагающееся мне время мы потратим сейчас на эту декламацию заметки про малоинтересного мне и ей Розова. Но что делать? У того юбилей. С его пьес когда-

то началась режиссерская судьба Эфроса в Центральном Детском театре. И она не смогла отказаться. К тому же после прихода Эфроса на Таганку вокруг них образовалась какая-то ледяная пустыня. Многие бывшие друзья-соратники сами собой отпали, отошли от их дома, дав понять, что не одобряют этого шага. А Виктор Сергеевич, которого, к слову сказать, на Таганке сроду не жаловали, встал на сторону Эфроса, продемонстрировав свою приязнь и поддержку. Грех было не написать в его честь что-то заздравно-юбилейное. Впрочем, просто заздравное Крымова писать не умела. Ей надо было самой увлечься, найти отклик на свои мысли и чувства, услышать что-то родственное, созвучное ее тогдашнему мироощущению, довольно-таки безрадостному и мрачному, но все еще цепляющемуся за какую-то необъяснимую надежду, что все было правильно или, по крайней мере, не напрасно.

Чтение прервал чей-то телефонный звонок.

Разговор был недолгим, но последние несколько ее фраз врезались в память: “Нет, ничего устраивать не будем. Толя что-то последние дни неважно себя чувствует. Наверное, давление”.

Она продолжила с той же строчки, на которой ее оборвал звонок. Казалось, что ее ничто не может завести в тупик, сбить с поставленной цели или заданного маршрута. Мне рассказывали, что Крымова могла позвонить всесильному председателю Гостелерадио С. Г. Лапину и сделать строгий выговор секретарше, когда та не спешила подзывать своего начальника. Сам видел, как она нисколько не смутилась, а продолжала насмешливо улыбаться, когда Ф. Раневская с виртуозной непринужденностью отбивала все ее попытки вывести какие-то там фирменные секреты актерского мастерства. И даже убийственный вопрос “За что вы меня так ненавидите?”, заданный самой М. И. Бабановой после просмотра крымской программы в свою честь, не смог ее всерьез задеть или обидеть.

“Актеры – не люди”, – любила повторять она афоризм своего мужа. Он-то знал, о чем говорил. Крымова тоже.

Мы медленно приблизились к финалу. Метель за окном утихла. Прочитанная рукопись, тщательно собранная листок к листку, была торжественно вручена мне как посольские верительные грамоты.

Уже в прихожей Наталья Анатольевна предложила созвониться в ближайшие дни, когда будет готова верстка.

– Хочу еще раз прочитать. Давайте сразу после 13-го.

И зачем-то добавила напоследок, как мне показалось, не без некоторой веселой игривости, так ей шедшей:

– Я хорошо знаю корректорские знаки.

Но корректуру мне пришлось читать самому.

13 января умер Эфрос.

Он

Мы не были знакомы. Так бывает, когда о ком-то много и сосредоточенно думаешь, а он все никак не материализуется в твоей жизни. Дорога длинная, а карты не сходятся. Эфрос так и остался в моей жизни фантомом. Человеком, чью фамилию я до сих пор не знаю, как правильно надо произносить. Эфрос или Эфрос. С ним все время было что-то не так. Какая-то чеховская нескладница. “33 несчастья”. Когда вышли первые некрологи, почему-то там было написано не “Анатолий Васильевич”, а “Анатолий Исаевич”, а потом и вовсе стало известно, что он по паспорту Натан Исаевич. Зачем было ему скрывать свое настоящее имя? Ведь времена “безродного космополитизма” давно канули в лету. То есть, конечно, “пятый пункт” никогда не красил анкету советского отдела кадров, но чтобы так радикально... А впрочем, кто их не заполнял, кто не жил в те самые “сороковые роковые”, не имеет права ни о чем судить и рядить. Поменял, значит, так было надо. Как отнеслись к этому его родители, правоверные евреи, спросить

уже не у кого, да и зачем? В смене имени есть всегда акт высшего своеволия и даже какого-то вызова уготованной судьбе. Ветхозаветного библейского Натана сменил вполне себе деловой Анатолий в кепи и макинтоше, как на фотографии, где они с Н. Крымовой сняты вместе перед тем, как отправиться в Рязань, куда его назначили главным режиссером. Молодые, веселые, полные надежд и планов. Но какая-то тайная, тоскливая, тревожащая нота навсегда поселится в его спектаклях. Даже непонятно, откуда вдруг возникала она и в Чехове, и в Мольере, и в Радзинском, и даже во вполне проходном “Человеке со стороны” Дворецкого, в котором ничего особо хорошего, кроме названия, не было.

Просто этим “человеком со стороны” был сам Эфрос. Его сверстники-режиссеры рвались в главные, сражались за свои театры, выпускали премьеры к партийным съездам, целеустремленно бились за звания себе и своим артистам, заседали в каких-то бесконечных президиумах. В таких ситуациях Эфрос лишь растерянно улыбался и пожимал плечами, будто наехал на клумбу с тюльпанами и не знал, что делать дальше.

Он умел только ставить спектакли. Для него это было самое необходимое. Как воздух. И поэтому более или менее все равно где, с кем, на каких сценах. Лишь бы не очень мешали. Лишь бы не хамили. Хамства он на дух не переносил. Как никто был уязвим к грубодушию и бестактности. Он даже в чеховских “Трех сестрах”, которые ставил дважды, переживал по поводу первой реплики Ольги в связи с платьем Наташи. “Розовое с зеленым – это нехорошо, милая”? Как она могла такое сказать при всех? Молоденькой девочке? Переживал, когда грубили актеры. Попросил однажды на репетиции своего бывшего Ромео, Александра Грачева, говорить чуть громче (“Саша, вас не слышно в зале”). В ответ: “Я вам не Карузо”. Вся репетиция насмарку.

Потом дома ночью он писал им письма. Иногда отсылал, иногда нет, рвал или оставлял себе на память. Некоторые из них опубликованы. В этих письмах и дневниковых записях он раскрывается даже больше, чем в спектаклях. Это всегда лирические исповеди. Читаешь и слышишь, как человек заговаривает боль, как пытается утешить других, успокоить, рассмешить, объяснить, чтобы простили, чтобы поняли, чтобы не держали зла.

“Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь”.

Этой тоской по красоте и несбывшемуся счастью были проникнуты все его спектакли, вся его жизнь. В любой пьесе он умел услышать какой-то ломкий весенний хруст, от которого в зрительном зале начинал пробираться непонятный озноб. Надрывное повизгивание скрипок еврейского оркестра в “Вишневом саде”. Нервное стаккато последнего объяснения Ирины и Тузенбаха в “Трех сестрах” (“Скажи мне что-нибудь?” – “Что сказать, что?”). Задыхающиеся монологи Наталии Петровны в “Месяце в деревне” (“Я себя не узнаю. Что случилось со мной? Слово яда дали”). Перечисляю по памяти, не сверяясь со своими и чужими писаниями. Больше тридцати лет прошло, а было будто вчера.

Я не застал ленкомовского периода Эфроса, но Малую Бронную помню хорошо, ну и Таганку, конечно. На Бронной ему было жутко тесно. Физически и морально. Непередаваемое ощущение от репетиционных комнат, коридоров, общепитовских запахов буфета, непосредственной близости сцены, голосов за любой стенкой. Коммуналка! А чем еще был этот маленький театр при двух-то режиссерах? К тому же главным был не он, а А. Дунаев. Спокойный, незлой, усталый человек, без особого шума ставивший свои спектакли, не претендовавший на чужую славу и пространство. Как-то сосуществовали вместе. Старались соблюдать дипломатию, с начальством вместе и порознь договаривались. Но пространства явно не хватало. И артисты были одни и те же много лет, сильно постаревшие и подурневшие, особенно по сравнению со своими молодыми портретами, висевшими в зрительском фойе. Почему они в какой-то момент так страстно возненавидели Эфроса? Почему так дружно сплотились с новым директором И. Коганом, чтобы изгнать его и Дунаева с этих жалких коммунальных метров? За что?

Похоже, Эфрос никогда не задавался этим вопросом. Про себя он знал за что. Он был виноват, что разлюбил их. Актеры этого не прощают. Ни женщины, ни мужчины. Он перестал их хотеть, занимать их в своих спектаклях. Он стал звать на Малую Бронную других. Более успешных, ярких, звездных. Олег Даль, Станислав Любшин, Елена Коренева, Михаил Ульянов... Гастролеры, отбивавшие у них главные роли, отбивавшие у них его, Эфроса. Что делали раньше брошенные, нелюбимые жены? Шли в местком и партком. Что сделали актеры с Малой Бронной? Побежали в Управление культуры, стали заседать, постановлять, писать коллективные письма. Читать их сейчас страшно и стыдно. Но за всем этим слышится один только даже не крик, а вой “женщин всех времен”: “Полюби нас снова”.

А он не мог. Не хотел, не получалось. Театр – сложный процесс. Это всегда любовный акт. В тесноте и обиде мало что может получиться путного. Поэтому когда Эфросу представилась возможность ставить на других сценах и с другими актерами, он радостно на это повелся. Ему хотелось новых впечатлений, нового опыта. Хотелось свежих лиц, какой-то очаровательной легкости, которая давно ушла из его многотрудной жизни на Малой Бронной. Он удивлялся другому укладу, западной улыбчивой обходительности и деликатности без совкового подбострастия. Он не мог надивиться на японку Комаки Курихару, Комаки-сан, которая привычно оставляла свой “мицубиси” за два квартала от театра в Токио, где они репетировали, и шла пешком, чтобы только никто из актеров не видел, на какой дорогой машине она подъехала. Он удивлялся западной точности, подтянутости, готовности исполнить любой его приказ, любое его самое безумное предложение. Он мгновенно усвоил, что на Западе время – это деньги. И быстро научился расходовать отпущенное ему время на репетиции и выпуск предельно четко, разумно и экономно. Эфрос всегда работал быстро, но этот деятельный ритм западной жизни только подхлестывал его и бодрил. Значит, и он может соответствовать, значит, его советский *background* и незнание иностранных языков – совсем не помеха для профессиональной работы. Значит, можно начать новую жизнь в пятьдесят шесть лет!

Судя по некоторым страницам из его книг “Профессия: режиссер” и “Продолжение театрального романа”, он приглядывался к западной жизни с восторженным и трогательным любопытством человека, которого полжизни продержали взаперти. И вот теперь он ошалело ходит по чужим улицам, смотрит на витрины, бессмысленно улыбается встречным женщинам, а потом садится где-нибудь на открытой террасе кафе, заказывает пиво, а пока не пришел официант, подставляет лицо весеннему солнцу. И счастливее его нет никого на свете. Вот таким я вижу Эфроса во время его заграничных вояжей начала 1980-х. Разве это могли ему простить коллеги?

А вот о том, чтобы остаться на Западе по примеру других соотечественников-“невозвращенцев”, он, конечно, всерьез не думал никогда. Для этого, наверное, надо было быть более смелым и бесчувственным. К тому же дом есть дом. Его ждали престарелые родители, Наташа, сын... И даже эти перессорившиеся артисты с Малой Бронной – они ведь тоже ждали, втайне до последнего на что-то надеясь. Но когда Эфрос возвращался в Москву и хотел устроить для них что-то вроде лекции с показом слайдов и видео о своем новом спектакле, они демонстративно делали вид, что это их не касается. И он сидел в полутьме один со своими ненужными слайдами и афишами, как на собственном дне рождения, на который никто не пришел, кроме нескольких девочек-театроведок с тетрадками. Он, конечно, делал вид, что все в порядке. Ничего страшного, пришли те, кому действительно интересно. Но на душе было темно.

“Если не смотрят свои, то кажется, что и спектакля нет”.

И, конечно, актеры Малой Бронной не могли простить самую главную его измену, самую непереносимую и ревнивую их обиду – Ольгу Яковлеву.

Его актриса

Собственно, мое увлечение театром Эфроса началось с нее. “Чтобы был театр, нужна актриса”. Такая актриса у него была. В ранних письмах он называл ее “Тигренок” и на “ты”. Потом – все более чинно и церемонно, на “вы” и “милая, всегда смешная Оленька”. Роман, о котором шепталась вся театральная Москва, быстро закончился, но отношения остались. В них были и нежность, и теплота, и грусть, и та подлинная, выстраданная близость, которая связывает уже не очень молодых, много чего переживших людей, преданно держащихся друг друга. Таких дуэтов в истории нашей сцены было не так много: Таиров и Коонен, Мейерхольд и Райх, сильно позднее – Владимиров и Фрейндлих. Исключительное положение первой актрисы в этих парах подтверждалось и официальным статусом жены.

У Яковлевой и Эфроса была другая модель, свободная от дополнительного прессинга матримониальных обязательств и прав. У каждого из них была своя семья, своя неприкосновенная территория личной жизни. Их связывал только Театр. Но и этого было достаточно, чтобы создавать неповторимое ощущение какой-то нервной вибрации, невидимого, но вполне ощутимого электричества, возникавшего при одном ее появлении на сцене. “Мы провода под током”, – сказано совсем по другому поводу. Но и про Яковлеву тоже. Она не сразу загоралась. Что-то тянула, кусала губы, невпопад качала головой, подолгу всматривалась в темноту зала невидящими серыми глазами. И в эти моменты выглядела манерной и даже странноватой. Такой же странной казалась Белла Ахмадулина, когда стояла у микрофона и читала свои стихи. Женщины одной стаи, почти одного поколения, одной высокой ноты. Но когда Яковлева, внутренне собравшись, эту ноту каким-то сверхъестественным усилием брала, то чувство было такое, что спектакль, который до того неспешно полз, буквально на глазах обретал дыхание, ритм, новый смысл. Что-то начинало тут же происходить, двигаться, так же неумолимо, как свадебная процессия в “Женитьбе”, или раскручиваться с дикой скоростью, как безумная беседка-карусель в “Месяце в деревне”. И в центре была она, “милая, всегда смешная Оленька”.

Впрочем, смешной она бывала, только если это требовалось по роли, да и то, на моей памяти, не слишком часто. А вот милой – так просто почти никогда. Все партнеры в один голос жаловались на ее трудный характер. Костюмерши рыдали от ее бесконечных придиорок и переделок. Своими костюмами и париками она была хронически недовольна. В дни, когда Яковлева играла, за кулисами полагалось не дышать. Все знали, что в приступе ярости она выбирать выражения не будет. Могла, как фурия, прямо во время спектакля вбежать за кулисы и вырвать с мясом телефон, чтобы уже больше никогда не звонил. Могла актеру прямо перед выходом на сцену прошипеть: “Бездарность”, – и тут же сыграть проникновенную любовную сцену, да так, что зрительный зал, как по команде, начинал тянуться за носовыми платками. Была гневлива, резка, нетерпима. За Эфроса могла убить. Но и ему, бедному, тоже от нее доставалось. Она неистово ревновала его к другим актрисам. Не могла даже слышать имени Комаки-сан. И, кажется, до сих пор не может простить Эфросу, что “Вишневый сад” он поставил не с ней, а с Аллой Демидовой.

По своей природе он был, конечно, “женский режиссер”. Ни до, ни после никто не чувствовал женской природы и психологии с такой обостренной зоркостью, как Эфрос. Он знал о женщинах все. Легко расшифровывал их сны, терпеливо выслушивал их рассуждения о системе Станиславского, великодушно прощал обманы, не уставал восхищаться их способностями подчиняться и забывать. Был щедр и заботлив, каким может быть только еврейский муж. И первым бросался помочь какой-нибудь уборщице, если видел, что та тащит тяжелое ведро с водой. Это с его-то больным сердцем! Недаром он готов был пересматривать “8½” Феллини бесчисленное количество раз только из-за одной сцены “гарема”, где герой Марчелло Мastro-

янии собирает вместе под одной крышей жену, любовницу, всех женщин, с которыми он спал или которых просто хотел. Гарем как воплощение безмятежного мужского рая. Все рядом, под боком. И молодые, и вышедшие в тираж. Никто не страдает от измен и угрызений совести, а просто живут и радуются. Но все заканчивается плохо. Рая нет, бабы скандалят и ненавидят друг друга, счастье невозможно ни у Феллини, ни у Эфроса.

Мне рассказывали, как однажды заболела его помощница, ассистентка. Не Бог весть как они были близки и даже знакомы. “Таня, принесите... Таня, передайте...” Не более того! Тихая, незаметная женщина. Очень ответственная, исполнительная, молчаливая. Эфрос, заметив ее отсутствие, специально разузнал, в какой она больнице, купил банку икры и поехал куда-то в Фили. Когда она увидела его на пороге своей многоместной палаты, остолбенела. Ну, это как если бы Марлон Брандо появился в районной московской больнице. Смущенные женщины в байковых халатах, весь этот нищий больничный уют – и тут Эфрос со своей икрой, неловко притулившись на краю казенной кровати. Просидел он на удивление долго. Что-то рассказывал про себя, про детство, про родителей. А когда замолкал, видно было, как его что-то гнетет, как ему нехорошо. Когда он ушел, соседки по палате спросили: “Это был твой муж?” Чтобы долго не объяснять, кто да что, Таня ответила: “Нет, это мой начальник”. И тут же получила в ответ: “Не ври, девка, таких начальников не бывает”.

Эфрос действительно совсем не умел и не хотел быть начальником. Театр приучил его лавировать, ускользать от неприятных прямых ответов, избегать категоричных “нет” и “да”. Он “думал”, он “советовался”, он бесконечно переигрывал одну и ту же ситуацию и все равно в результате делал все по-своему. Вот история, которую я знаю сразу от нескольких ее участников, а точнее участниц. После успеха телевизионной “Фантазии” Майя Плисецкая предложила ему сделать новый проект с собой, разумеется, в главной роли. Чего хотите, Анатолий Васильевич? О чем мечтаете? Мечтаю, говорит, о “Гедде Габлер”. Майя пьесу не читала, но краем уха что-то о ней слышала. И название красивое. Почему нет? Как человек деятельный, не любящий ничего откладывать на потом, она развернула активные действия и добилась личной аудиенции у председателя Гостелерадио С. Г. Лапина. Так, мол, и так, хочу сыграть-станцевать Гедду Габлер. Эфрос поставит, Щедрин сочинит, Левенталь нарисует, Карден сошьет... Устоять перед напором и обаянием Плисецкой, как известно, было невозможно. Лапин на все дал добро. Согласие главного телевизионного начальника получено, бюджет обещан, приступать к работе можно хоть завтра. Окрыленная победой, Майя звонит Эфросу. А дальше выясняется, что он за время ее хождений по начальству к телевизионному замыслу остыл, что “Гедду” хочет ставить в театре и не с ней, а с... Инной Чуриковой.

Спустя много лет Майя Михайловна пересказывала мне их телефонный разговор в аэропорту испанского города Авьедо, где мы вместе ждали вылета в Мадрид. Обида на Эфроса осталась у нее на всю жизнь, как шрам, который начинает ныть, как только до него дотронешься. Даже спустя много лет после его смерти она наотрез откажет Крымовой принять участие в готовившейся книге воспоминаний. На вопрос Н.А., почему, выложит сюжет с Геддой. Та только тихо ахнет: “Если вы об этом напишете, я умру”.

Но на этом история “Гедды Габлер” не закончилась. С Чуриковой в Ленкоме по каким-то причинам ничего не сложилось, и многострадальная пьеса Ибсена перекочевала в репертуарные планы Театра на Таганке. По словам Аллы Демидовой, Эфрос предлагал Гедду ей, но с оговоркой: “Правда, Оля просит”. Яковлева ничего не просила и об этих переговорах не знала. Во всяком случае, когда мое интервью с Демидовой было опубликовано летом 1991 года, Ольга Михайловна была просто вне себя от гнева. “Я памятью мамы клянусь, – выговаривала она мне, – я отказывалась от этой роли. Считала, что не имею права в сорок пять играть Гедду Габлер. Но Анатолий Васильевич настаивал, убеждая меня, что суть тут другая и возраст совсем не важен”. Потом было распределение ролей и, конечно, на Гедду была назначена Яковлева. Начались застольные репетиции. И только Алла Сергеевна, никогда внутренними

театральными делами не интересовавшаяся и никакие объявления не читавшая, еще какое-то время продолжала изучать творчество Генрика Ибсена, чтобы быть во всеоружии своей просвещенности и знаний о норвежском драматурге.

А придумал тогда Эфрос красиво. Его интересовала история жертвы, женщины, которая попала в западню. У нее нет будущего. Но есть выход – два отцовских пистолета, которые она приберегла, чтобы уйти от всех, ненавидящих, любящих, равнодушных. От всех! И уйти красиво. Она сама срежиссировала свой уход. Наверное, это то, о чем он думал последний год неотступно. “Зато у меня есть мои пистолеты”, – повторял он с какой-то детской интонацией, показывая Яковлевой, как она будет умирать в финале.

Впрочем, я забежал сильно вперед. Ему еще предстояло прожить два года на Таганке.

Не его театр

В 1985 году стало окончательно ясно, что жизни для него на Малой Бронной не будет. Надо уходить. Но куда? Было несколько вариантов. Один из них предложил Лев Додин – поставить спектакль у него в Малом драматическом театре. Можно было попроситься к Ефремову во МХАТ. Тем более там с успехом шли два его спектакля – “Тартюф” и “Живой труп”. Но Олег Николаевич был поглощен грядущим разделом театра, и не факт, что в новой труппе нашлось бы место Эфросу. К тому же было ясно, что даже при благоприятном решении Яковлеву ему взять с собой не удастся. Мхатовские актрисы ее возраста годами сидели без работы. Остаться на Малой Бронной после всех скандалов она тоже не могла.

Третий вариант был озвучен управляющим отдела культуры г. Москвы Валерием Ивановичем Шадриним и свелся к одному предложению: “Берите Таганку”. Вот уже два сезона легендарный театр дрейфовал по воле волн без главного режиссера. Новых спектаклей никто не ставил, актеры бегали по халтурам или беспробудно пили. Перспективы возвращения на родину Юрия Петровича Любимова, лишённого советского гражданства и делающего одно заявление отчаяннее другого, казались почти нереальными. Кто-то должен был взять на себя его обязанности и усмирить таганскую вольницу, чреватую неизбежным закрытием театра. Для этого нужен был режиссер с именем, с опытом и авторитетом. Такова версия начальства. Таился ли в ней иезуитский ход одним ловким приемом расправиться сразу с двумя главными театральными оппозиционерами? Сомневаюсь. Власть была так неуклюжа и так растерянна перед лицом надвигающихся перемен, так стремилась любыми способами погасить очевидный очаг напряженности в центре столицы, что о последствиях своего маневра, похоже, не задумывалась.

В своей книге “Если бы знать” Яковлева описывает, как Эфрос позвал ее на семейный совет решать, что ему делать. Дома были только Наталья Анатольевна и Дима. Идею “взять Таганку” Крымова безоговорочно поддержала (“Я двумя руками «за»” – это цитатно). Она видела, как мучается Эфрос без своего театра, и знала, что такие предложения не поступают каждый день. Яковлева знала это не хуже нее, но была “двумя руками против”. Ее аргументы – “хамский, пьющий, бандитский театр”, где ни он, ни она не смогут работать, после которого Малая Бронная покажется курортом. В тот вечер окончательное решение так и не было принято. Алла Демидова, случайно узнав, что с Эфросом активно ведутся переговоры о переходе на Таганку, в не свойственной себе манере тоже попыталась вмешаться и предостеречь его от рокового шага. “Все равно они будут ждать Любимова, – предупреждала она. – Никакая творческая работа в этой ситуации невозможна. Вы попадете в ловушку, из которой невозможно будет выбраться”.

Наивно думать, что Эфрос ничего этого не предвидел. Или что его смогли бы остановить женские советы, мольбы или даже угрозы. Для него речь шла не о перемене места работы или о каком-то новом статусе. Это была судьба, когда уже невозможно вернуться назад или свер-

нуть в сторону, а можно двигаться только в одном направлении, сквозь бесконечный туннель Садового кольца в сторону мрачного кирпичного здания, похожего на крематорий. Таганская площадь, д. 2. Говорят, когда строили новое здание театра, то обнаружили целое кладбище кошек. Плохая примета.

Есть историческая фотография первой встречи Эф-роса с актерами Таганки, на которой черно от спин и затылков. Напряженные лица в президиуме. Кажется, уже прозвучал вопрос из самой гущи зала: “Почему вы пришли с начальством?” Эфрос пытается что-то ответить. Вроде, что таков протокол. Ведь должен же его кто-то представить труппе. А лицо при этом растерянное и несчастное. До последнего он верил, что сумеет изменить ситуацию враждебности и недоверия, что новая работа всех сплотит, заставит встряхнуться, забыть обиды, перестать жить прошлым, пусть даже таким славным, как у Театра на Таганке.

Первым делом он возьмется восстанавливать и приводить в порядок сильно обветшавшие спектакли Любимова. Ни разу не посмеет переступить порог легендарного кабинета основателя театра. Все два года будет ютиться в какой-то проходной комнате. Всё наспех, на бегу, без расчета обосноваться надолго, чтобы воспользоваться полагающимися привилегиями главрежа. В сущности, перейдя на Таганку, Эфрос получил только одну привилегию – репетировать с утра и до ночи. Для своего первого спектакля выбрал пьесу М. Горького “На дне”. Метафора читалась однозначно. Все мы тут на дне, в прямом и переносном смысле. В ночлежке с выбитыми окнами, глядящими в беспросветную ночь. И что остается? Только переругиваться злыми голосами и ждать в сгущающейся тьме, когда наступит конец. Он хотел, чтобы на сцене был хор из разных голосов и судеб. Чтобы в какой-то момент он грянул с неистовой вердиевской мощью, чтобы до нас дошел наконец смысл давно заезженных слов классика: “Человек! Это звучит гордо”. Но слаженного хора не получилось. Трагической музыки эфросовской режиссуры актеры Таганки не слышали. Или не хотели услышать. Каждый пел в свою дуду. В память зрителям премьеры врезался один эпизод, когда Настя, которую играла Яковлева, запустила туфлей в Барона (Вениамин Смехов), но промахнулась и угодила ею прямо в известного критика и влиятельного начальника Е. Суркова, сидевшего в первых рядах партера. Сигнал со сцены Таганки прозвучал вполне недвусмысленный: спасайся, кто может! Новых жертв не избежать.

Только Крымова продолжала хранить королевское спокойствие. Впервые за многие годы она ощутила себя Хозяйкой Театра. Она распоряжалась, кого и с кем сажать, кого из критиков звать или не звать. Она контролировала ситуацию не только в партере, но и вокруг, стараясь повлиять на общественное мнение, а главное, убедить всех, что Таганке необходим Эфрос, что фрондеров и скандалистов не надо брать в расчет, что театр ждут в ближайшие сезоны небывалый расцвет и подъем. Но общественность реагировала на крымовский пиар недоверчиво и прохладно. Кто-то, как, например, Майя Туровская, вообще отказался переступить порог Таганки. Кто-то вел себя менее демонстративно, давая, однако, понять, что не одобряет приход Эфроса в любимовский театр.

Крымова старалась беречь мужа от неприятных слухов и разговоров, тем более что во время выпуска “На дне” у него случился микроинфаркт. Но после исторического визита Горбачева на премьеру “Мизантропа”, похоже, почувствовала, что земля уходит у нее из-под ног. Новый генсек рассыпался в комплиментах Таганке, вспоминал любимовские спектакли как главные театральные переживания своей жизни, потом переключился на только что снятый с полки фильм “Покаяние” Абуладзе и при этом дал понять, что не одобряет практику запретов, гонений и преследований по политическим мотивам. Слова Горбачева можно было истолковать по-разному. Но Крымова и Эфрос поняли однозначно: Любимову разрешат вернуться, если на то будет его добрая воля. Собственно, именно такую приписку от себя сделает Эфрос

на коллективном письме актеров Таганки: “Присоединяюсь к просьбе учеников Ю. Любимова помочь ему вернуться, если сам того желает. А. Эфрос”.

Как и предсказывала А. Демидова, все помыслы ее коллег по театру были теперь сосредоточены на операции “Возвращение”. Шли бесконечные переговоры с Вашингтоном, где тогда жил Любимов, подготовка коллективных писем и прошений. Никому не было дела ни до спектаклей, которые шли на сцене, ни до репетиций Эфроса. Актеры то приходили, то исчезали на неделю-две, то возвращались снова. Кто-то запивал горькую, кто-то где-то снимался. Общая атмосфера разброда и внутренней несобранности чувствовалась теперь и на сцене Таганки. Жизнь на сквозняке, когда не за что зацепиться, когда нет даже самого необходимого – какого-то своего места, угла, чтобы спрятаться от всех.

“Понимаете, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда человеку некуда больше идти?”

Что-то от Достоевского, от пьяных вопрошаний Мармеладова слышалось в коридорах Таганки, в гулких интерьерах кирпичной кладки, в неуютных актерских уборных, пропахших перегаром и дешевым гримом. Тоскливая жизнь накануне, которая должна была вот-вот прерваться или повернуть совсем в другую сторону, – это тоже было в спектаклях, которые поставил за два года Эфрос. Они не считаются его удачами. Критика о его последнем периоде пишет скупое и как бы сквозь зубы. “У войны не женское лицо” по прозе С. Алексиевич, “Прекрасное воскресенье для пикника” Т. Уильямса, “Полтора квадратных метра” по повести Б. Можая. В первых двух спектаклях он нащупывал какой-то свой новый стиль, не обремененный привычной “душевностью” или “психологией”, свободный от декоративной установки или постановочных изысков. В противовес тягостной и грустной жизни вокруг ему хотелось какой-то ослепительной джазовой легкости, импровизационной непрерывности актерского существования. Но как ее было добиться от актеров, натренированных совсем в другой манере, привычно откликающихся только на свирепый режиссерский ор или мигающий фонарь из зала: громче-тише, быстрее-медленнее... Наверное, и это бы Эфрос преодолел. Уговорил, увлек, обольстил, как он это умел всегда делать даже с самыми безнадежными и беспомощными. Кстати, те немногие из актеров Таганки, кто действительно хотел работать, были заморожены его репетициями, его внутренней сосредоточенностью, которую не могли поколебать никакие внешние обстоятельства, никакие проколотые шины его машины или порезанная бритвой в служебном гардеробе дубленка. Обо всем этом узнали уже после его смерти. Эфрос продолжал работать истово, упорно, будто обретал свое единственное спасение в репетиционном зале. А когда репетиция подходила к концу, глотал пригоршню самых разных таблеток и шел заниматься организационными делами, которые ненавидел, но кому-то ведь надо было брать их на себя.

Роман Виктюк рассказывал мне, как однажды зашел к Эфросу с какой-то просьбой. Застольная репетиция пьесы И. Дворецкого “Любители общества кактусов” подходила к концу. У Эфроса было черное от усталости лицо. Ему надо было дать хотя бы немного передохнуть, но в комнату ворвались люди с неотложными бумагами. Пока он с ними разбирался, Виктюк подошел к окну и в тот же миг отшатнулся. Внизу он увидел странного вида женщину, которая стояла на снегу в свете одинокого фонаря и угрожающе трясла кулаками, задрав голову вверх. Ему даже показалось, что он услышал слова ее проклятий, типа: “Жид, убирайся в свой Израиль и т. д.”

– Вы это видели, Анатолий Васильевич? – оторопело спросил Виктюк.

– Да, она стоит тут целыми днями, – безучастно ответил Эфрос, не отрываясь от принесенных документов.

– Но, может быть, стоит вызвать милицию?

– Чтобы потом обсуждали, как Эфрос засадил в каталажку бедную городскую сумасшедшую. Нет уж, избавьте меня от этого. Пусть там стоит и кричит, что хочет. У нас же теперь свобода!

Он успеет выпустить “Мизантропа” – свой последний спектакль. Символично, что режиссер, начинавший путь постановкой пьесы, которая называлась “В поисках радости”, закончил мольеровским “Мизантропом”. Все было черным-черно на сцене и в зале, как будто пеплом посыпали или огнеметом прошли. Только редкие вспышки света, только редкие диссонансы саксофона и рояля. Три старинных кресла – все, что уцелело от давно случившегося пожара, – вот и весь салон Селимены. И какой-то бесконечный, утомительный поток слов, который несет всех непонятно куда и зачем. Все говорят, и говорят, и говорят, как будто бегут наперегонки свой унылый мольеровский кросс по пересеченной местности. Половину слов из зала не было слышно. Но, похоже, Эфросу не было до этого дела. Мы не в Комеди Франсез, будто говорил он, пожимая плечами. Пусть так, лишь бы не теряли темп, не теряли нить и хотя бы как-то дошли до финала.

Я помню финал “Мизантропа”. Этот убывающий теплый луч света, в последний раз скользнувший по неподвижному лицу Селимены и угасший вместе с ее улыбкой. Прощай, дорогая! Ты, как всегда, победила. И время, и Альцеста. Ты останешься сидеть в своем кресле, недвижима и грустна, как кукла наследника Тутти, которую уже больше не оживит доктор Гаспар Арнери. Еще одна театральная сказка подошла к концу.

...А потом Эфрос умер.

Его похороны на Таганке – это тоже веха в истории советского театра. Можно сказать, что ими по сути этот театр и закончился. Какой-то вагнеровский мрачный хор в зимних пальто и дубленках неуклюже толпился у гроба, стоявшего на фоне выбитых окон из декорации “На дне”. В одной из глазниц висел черно-белый портрет Анатолия Васильевича, улыбавшегося вполне миролюбиво. Но не было успокоения, не было скорби и примиряющей благодати. В наэлектризованном воздухе чувствовалась атмосфера скандала, которую по обоюдной договоренности всем приходилось гасить нечеловеческим усилием воли. И опять что-то было от Достоевского, от похорон Мармеладова в этом последнем явлении Эфроса на сцене Таганки. Очередь двигалась медленно. А потом и вовсе перед нами закрыли дверь. Там, в зале, остались только близкие. Яковлева кричала над гробом: “Волки!” Все это происходило за закрытыми дверями.

В фойе набилось много народу. Никто не разговаривал. Кажется, даже не было траурной музыки, как принято. Никакого Шопена. Только тишина. Душная, пред-обморочная. Мы просто стояли и ждали, когда вынесут гроб. Двери открылись, из зала стали выходить люди, а потом появилась Крымова. В какой-то серой растянутой домашней кофте. Все с той же серебряной челкой. Но это была другая женщина, совсем не та, которая читала мне накануне у себя на кухне статью про Виктора Розова. Сказать, что она была сломлена или убита горем, – неточно. Ее просто не было. Боль, растерянность, немой вопрос, застывший в заплаканных глазах: “Почему? Почему?”

Кажется, впервые в своей жизни она не знала ответа. Наверное, это были самые страшные мгновения, которые ей дано было пережить. И оставшиеся пятнадцать лет жизни она с маниакальным упорством будет возвращаться к этому вопросу, пытаясь объяснить себе и всем вокруг, как это могло произойти, кто виноват и почему, почему ей не удалось его тогда спасти. Никто не заплотировал, когда вынесли гроб. Все-таки шел январь 1987 года, и мы все были очень зажатыми советскими гражданами, непривычными к чересчур аффектированным жестам.

Эпилог

...На кухне в доме на Сретенке я очутился снова несколько месяцев спустя, когда пришел договариваться с Натальей Анатольевной о специальном выпуске “Театральной жизни”. Тогда в разгар перестройки была создана молодежная редакция и было принято решение посвятить

наш первый номер памяти Анатолия Васильевича. Мы пили чай с принесенным мною печеньем, взглянув на которое она сказала: “Такое раньше привозил наш папа”. Почему-то эта фраза врезалась в память непривычной для Крымовой интонацией беззащитности. Идея спецвыпуска ей понравилась. Мы тут же набросали список предполагаемых авторов, придумали структуру. Она пообещала сделать выписки из дневников Анатолия Васильевича. Мне казалось, что ей будет больно касаться всех этих записей, воспоминаний, фотографий. Так мало еще времени прошло. Но ей это было нужно. Она как будто снова проговаривала свои монологи, обращенные к нему, она снова что-то хотела доказать и кого-то переспорить. Люди из молодежной редакции, и я в том числе, были не участниками этого диалога, а только сочувствующими зрителями, безликим хором, подававшим иногда невпопад свои малозначащие реплики. По-своему это был пронзительный спектакль, в котором она была и обвинителем, и обвиняемой, и жертвой, и адвокатом. Все вертелось вокруг одного: надо ли было Эфросу переходить на Таганку, кто виноват в том, что произошло на Малой Бронной, почему его предали ученики и что она, Крымова, сделала не так, в чем ее вина?

Наталья Анатольевна была не из тех, кто готов делиться своими сомнениями и печалью. В присутствии посторонних она оставалась строга и непоколебима: на Таганку переходить было надо. Более того, с жаром, ей вовсе не свойственным, она каждый раз бросалась меня убеждать, каким свободным Эфрос почувствовал себя там, как восхищался любимовскими актерами, называл их “артелью”, “артельщиками” и как они в конце концов его полюбили.

У меня не находилось слов ей возражать. Наверное, так чувствует себя свидетель, по воле случая оказавшийся на месте преступления, истинные причины которого ему так и остались неизвестны.

Наш номер между тем собирался довольно быстро. Что-то по нашей просьбе вспомнил Валерий Золотухин. Алла Демидова дала куски из своего дневника, посвященного репетициям “Вишневого сада” в 1975 году. Небольшой мемуар написал Давид Боровский. В большинстве этих текстов были боль, жалость, раскаяние. Но главное ощущение, что за всем этим скрывается нечто большее, чем просто фатальное совпадение обстоятельств, включая отсутствие злополучного дефибриллятора у бригады скорой помощи, которая приехала спасать Эфроса от сердечного приступа. Тут было что-то другое. Какая-то своя режиссура судьбы. Этот финал был напроорочен его спектаклями. Похоже, Эфрос знал, что будет после. И что случится с той женщиной, которая до последнего не выпускала из рук своего воздушного змея, пока не пришел рабочий сцены и не отобрал его у нее, как это было в финале его “Месяца в деревне”.

Наш мемориальный выпуск “Театральной жизни” и был для Н.А. чем-то вроде этого воздушного змея, за который она цеплялась, как еще за одну нить, связующую ее с прошлым, с Эфросом. И то, что их сын, Дмитрий Крымов, будущий знаменитый театральный режиссер, придумал оформление, и то, что там было так много портретов Анатолия Васильевича, – все это делало наш номер чем-то большим, чем просто еще один театральный журнал. К тому же, пока мы его готовили, случились другие несчастья. Вначале умер Андрей Миронов, потом – Игнатий Дворецкий. Оба были нашими авторами, успевшими написать по нашей просьбе об Эфросе. И было бесконечно грустно обводить их имена траурными рамками.

Я совсем не помню реакцию Крымовой на выход номера. Кажется, никаких особых восторгов или благодарностей. Были планы встретиться и скромно отметить это событие. Но и это как-то не сложилось. Новая жизнь очень быстро набирала свой темп. Декорации менялись, главные действующие лица – тоже. И все, что было связано с эпохой Эфроса, его театра и героев, становилось красивым преданием, одним из мифов нашего общего прошлого.

Потом время от времени мы виделись с Натальей Анатольевной в театрах и на эфросовских годовщинах. Все помнили, кто она, но в последние годы, даже еще до своей болезни, Крымова резко перестала писать. Некуда, да и незачем. В одну из наших последних встреч я предложил ей взяться за воспоминания об Анатолии Васильевиче.

– За эти тринадцать лет не прошло и дня, чтобы я не думала об этом, – сказала она. – Но я не знаю, с чего начать. Не знаю, кому, кроме меня, это может быть интересно.

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.