



АКТЕРСКАЯ КНИГА
ЗВЕЗДЫ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА

КЛАВДИЯ ПУГАЧЕВА

ПРЕКРАСНЫЕ ЧЕРТЫ

МОЖНО ЛЮБИТЬ ЛЮДЕЙ
И ИСКУССТВУ И ДУМАТЬ
НЕ МОЖНО НИЧЕГО,
СКОДА БЮДЖЕТ ВСЕ НАМ
ДАННИЛ ХАРМС



Annotation

Актриса Клавдия Васильевна Пугачёва (1906–1996) провела на сцене больше полувека. Среди героев её поминаний режиссёры Брянцев, Охлопков, Горчаков, Михоэлс, актёры Юрьев, Черкасов, Чирков, Раневская, Райкин, Миронов, писатели и драматурги Шварц, Хармс, Толстой, Ахматова, учёные Ландау, Капица и другие.

- [Клавдия Васильевна Пугачёва](#)
 - [От составителя](#)
 - [Дар дружбы](#)
 - [ПЕТРОГРАД – ЛЕНИНГРАД ДВАДЦАТЫЕ ХХ ВЕКА](#)
 - [Брянцев. Встреча](#)
 - [Капля](#)
 - [Студия. Юрьев](#)
 - [Сказка о рыбаке и рыбке](#)
 - [Вильгельм Телль](#)
 - [Конёк-Горбунок](#)
 - [Антигона](#)
 - [ТЮЗ. Письмо Макарьева](#)
 - [Зон](#)
 - [Бруштейн](#)
 - [Шварц](#)
 - [Черкасов](#)
 - [Чирков](#)
 - [МОСКВА ДО И ПОСЛЕ ВОЙНЫ](#)
 - [Охлопков](#)
 - [Театр сатиры. Горчаков](#)
 - [Хенкин](#)
 - [Луначарская-Розенель](#)
 - [Киршон](#)
 - [Толстой](#)
 - [Михоэлс](#)

- [Тышлер](#)
- [Раневская](#)
- [Ахматова](#)
- [Левик](#)
- [Рина Зелёная](#)
- [Абдулов](#)
- [Райкин](#)
- [Миронов](#)
- [Ландау](#)
- [Капица](#)
- [Будкер](#)
- [ПРИЛОЖЕНИЕ](#)
 - [Алексей Шестопал \(Пугачёв\)](#)
 - [Владимир Глоцер](#)
 - [Письма Даниила Хармса к Клавдии Пугачёвой\[26\]](#)
 - [Леонид Капица](#)
 - [Примечания](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)

- [17](#)
 - [18](#)
 - [19](#)
 - [20](#)
 - [21](#)
 - [22](#)
 - [23](#)
 - [24](#)
 - [25](#)
 - [26](#)
 - [27](#)
 - [28](#)
 - [29](#)
 - [30](#)
 - [31](#)
 - [32](#)
 - [33](#)
 - [34](#)
 - [35](#)
 - [36](#)
 - [37](#)
 - [38](#)
 - [39](#)
 - [40](#)
 - [41](#)
 - [42](#)
 - [43](#)
 - [44](#)
 - [45](#)
 - [46](#)
-

Клавдия Васильевна Пугачёва **Прекрасные черты**

Виктору и Татьяне

От составителя

Актриса Клавдия Васильевна Пугачёва (1906–1996) провела на сцене более полувека. Книга её воспоминаний охватывает самые яркие периоды её творчества – двадцатые годы в Петрограде/Ленинграде и тридцатые – сороковые в Москве.

В рукописях Клавдии Васильевны на полях несколько раз встречаются строки Беллы Ахмадулиной:

...друзей моих прекрасные черты
появятся и растворятся снова.

Возможно, она хотела сделать их эпиграфом к своей книге. Во всяком случае, они являются камертоном её воспоминаний.

Большую помощь в работе Клавдии Васильевны над мемуарами оказали сотрудники Центрального Государственного архива литературы и искусства, Государственной центральной театральной библиотеки и Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина.

Составитель выражает глубокую признательность Марианне Эммануиловне Краснянской, Владимиру Иосифовичу Глоцеру, Леониду Леонидовичу Капице, чьи воспоминания и беседы с К. В. Пугачёвой вошли в книгу, Борису Михайловичу Поюровскому, на протяжении многих лет проявлявшему доброе внимание к сценическому и литературному творчеству Клавдии Васильевны.

Моя особая благодарность и любовь – моей жене Елене Шестопал за заботу о Клавдии Васильевне в последние, самые трудные годы её жизни.

Клавдия Васильевна хотела посвятить книгу своим внукам – Виктору Шестопалу и Татьяне Якушевой. Мы выполняем её пожелание.

Алексей Шестопал (Пугачёв)

Дар дружбы

Я на подвиг тебя провожала,
Над страной гремела гроза,
Я тебя провожала,
Но слёзы сдержала,
И были сухими глаза.
Отважно и смело
За правое дело
Иди, не боясь ничего.
Если ранили друга,
Перевяжет подруга
Горячие раны его.

Прозвучала эта песня в конце 30-х в любимом фильме нашего детства «Остров сокровищ». Пела её девушка Дженни, которую играла Клавдия Пугачёва. Однажды на съёмочной площадке ей представили композитора, написавшего музыку к картине и песню её героини.

- А мы давно знакомы, - улыбнулась актриса.

- Вы не ошибаетесь? - удивился композитор.

И она напомнила ему... Было это в 1917-м в Павловске, под Питером. Тогда в курзале проходил благотворительный вечер, ставший событием в жизни горожан. Во втором отделении выступал сам Фёдор Иванович Шаляпин, а первое устроители отдали юным талантам родного города. Сначала на сцену вывели крошечного мальчика в бархатном костюмчике, похожего на маленького лорда Фаунтлероя. Юный пианист виртуозно исполнил «Турецкий марш» Моцарта. Звали вундеркинда Никита Богословский. Его сменила девочка в воздушном платье из батиста и с

русой косой ниже пояса. Она читала не по возрасту сложные стихи Александра Блока. Это была Клавдия Пугачёва. На том и захлопнулась дверца её счастливого детства.

После смерти родителей – сиротство, детский дом с казённой одеждой и скудные харчи времён Гражданской войны. Но способности свои юная Клава всё же сумела проявить и в детской художественной студии, и в Театре юного зрителя, куда её приняли в 1922 году. А в 1924-м, сыграв с блеском Гекльберри Финна, она стала всеобщей любимицей ленинградской детворы. Жизнь в театре была увлекательной и приносила много радости. Создатель ТЮЗа А. А. Брянцев стремился привлечь к работе самых знаменитых детских писателей. Традиционно по четвергам, сразу после окончания спектакля, собирались вместе Самуил Маршак, Александра Бруштейн, Евгений Шварц, Борис Житков. Читали свои новые произведения, обсуждали планы театра, шутили и просто валяли дурака. Кому-то пришла в голову озорная мысль устроить конкурс на лучшее исполнение стихов Д. Хармса. Участвовал сам автор, а вот победа досталась Клавдии Пугачёвой...

В начале 1933-го актриса получила лестное предложение от Н. П. Охлопкова сыграть главную роль в пьесе Б. Брехта «Святая Жанна д'Арк чикагских скотобоен» в Реалистическом театре. Неожиданно в самый разгар репетиций работа была остановлена: арестовали переводчика пьесы драматурга С. Третьякова. Впору было возвращаться в родные пенаты, но в этот момент её пригласили в Театр сатиры, и она навсегда осталась в Москве. Тогда в столицу и стали регулярно приходить письма с обратным адресом: Ленинград, Надеждинская ул., 11, кв. 8, Д. И. Хармсу.

«Моя дивная Клавдия Васильевна, – говорю я Вам. – Вы видите, я у Ваших ног».

А Вы мне говорите: «Нет».

Я говорю: «Помилуйте, Клавдия Васильевна. Хотите, я сяду даже на пол?»

А Вы мне опять: «Нет».

«Милая Клавдия Васильевна, – говорю я тут, горячась. – Да ведь я Ваш. Именно, что Ваш».

А Вы трясётесь от смеха всей Вашей архитектурой и не верите мне, и не верите...

Тут мне в голову план такой пришёл: а ну как не пушу я Вас из сердца!.. Что тогда будете делать?..

А в Госиздате надо мной потешаются: «Ну, брат, – кричат мне, – совсем, брат, ты рехнулся!» А я говорю им: «И верно, что рехнулся. И всё от любви. От любви, братцы, рехнулся!» В журнале «Новый мир» № 4 за 1988 год впервые были опубликованы девять писем Даниила Хармса актрисе К. В. Пугачёвой. Это стало настоящей литературной сенсацией. Своей дружбой с Даниилом Ивановичем Клавдия Васильевна никогда не хвасталась, может быть, потому, что была она непродолжительной, хотя, спору нет, писатель не на шутку был увлечён этой прелестной женщиной. Но жизнь развела их по разным городам, словно нарочно удалила друг от друга. «Я утешаю себя: будто хорошо, что Вы уехали в Москву, – писал он в очередном письме, – ибо что получилось бы, если бы Вы остались тут? Либо мы постепенно разочаровались бы друг в друге, либо я полюбил бы Вас и, в силу своего консерватизма, захотел бы видеть Вас своей женой. Может быть, лучше знать Вас издали».

Так или иначе, со временем красивый эпистолярный роман сошёл на нет, а бесценные письма затерялись в годы войны. И только благодаря стараниям неутомимого Владимира Глоцера – исследователя

творчества Хармса—спустя ровно полвека эти письма увидели свет.

Не надо объяснять, как мне хотелось услышать от самой Клавдии Васильевны живые подробности её романтических отношений с поэтом. Она откровенно призналась, что за давностью лет многое стёрлось в памяти. Но один эпизод, который сама посчитала незначительным, мне рассказала. Как-то Хармс пришёл к ней в гости довольно поздно. В те годы ленинградские подъезды наглухо запирались после 23 часов. Чтобы попасть в дом, приходилось будить дворника. Каждый гость знал: дворнику за беспокойство надо дать «на лапу». Пошарив в карманах, Даниил Иванович обнаружил, что они пусты. Привратник терпеливо ждал. Тогда Хармс сделал вид, что наконец-то нашёл завалившуюся монету. Он раскрыл ладонь дворника, нажал на неё со всей силой, будто действительно что-то положил в неё, да ещё и крепко зажал пальцами. Сам же, что есть мочи, бросился бежать по лестнице. В квартиру он зашёл смущённый и взволнованный: «Какой стыд, - твердил он, - теперь он меня запомнил и в другой раз не впустит». Вот, собственно, и весь эпизод. Мне он тоже показался пустяшным, ничего не значащим, если бы... если бы в том же номере «Нового мира» я не прочитала ранее не публиковавшееся стихотворение Хармса...

и дворник с чёрными усами
стоит всю ночь под воротами
и чешет грязными руками
под грязной шапкой свой затылок,
и в окна слышен крик весёлый
и топот ног и звон бутылок.

Вчитываюсь в эти строчки. Что-то знакомое. Но что? И вдруг как осенило! Приход Хармса в гости к Пугачёвой – это 1933-й. Стихотворение помечено тем же годом. Сомнений нет, вот такое необычное разрешение получила та мимолётная встреча с привратником дома на Петроградской. Только под пером поэта усатый дворник превратился в зловещий символ эпохи. Хармс словно ощущал и приход страшного 1937-го, и собственное «исчезновение», которому суждено было случиться в августе 1941-го.

Проходит день, потом неделя,
Потом года проходят мимо,
И люди стройными рядами
В своих могилах исчезают,
А дворник с чёрными усами
Стоит года под воротами...

Я благодарна судьбе, подарившей мне знакомство с К. В. Пугачёвой. Последние годы её жизни я виделась с ней часто. Два-три раза в неделю навещала, благо жили мы по соседству. За чашечкой чая она успела рассказать многое. Увы, мне не довелось видеть актрису на сцене во времена её триумфа в ленинградском ТЮЗе в 20-е и московской «Сатире» в 30-е годы. Но немало интересных ролей было у К. В. Пугачёвой и в театре им. Маяковского, которому она отдала тридцать послевоенных лет: от арбузовской Тани до погодинской Дамы Нюрки в «Аристократах».

Радость и отдохновение Клавдия Васильевна находила в семье и в общении с друзьями. Открытая, веселая, обаятельная, душевно щедрая, она привлекала к себе очень разных, но всегда интересных и значительных людей. Это ведь тоже дар, и дар очень редкий.

С Львом Давидовичем Ландау она познакомилась в середине 20-х. Он – подающий надежды студент, она – начинающая актриса. Оба увлекаются поэзией. Как-то он зашёл за ней в театр. Обычно после спектакля её провожала ватага влюблённых мальчишек, в их числе и школьник Аркаша Райкин, не пропускавший ни одного спектакля с её участием. А тут какой-то незнакомец присвоил завоёванное ими право! Возмущению молодых людей не было предела. Они даже не сочли нужным его скрывать и решительно отправились за парой следом... В спину Ландау летели снежки, ему наступали на пятки, хватали за полы пальто и награждали всяческими нелестными эпитетами: «Длиннющий, страшнющий! Только попробуй ещё раз прийти, ты об этом пожалеешь!..» Встречаясь в Москве, Ландау и Пугачёва любили вспоминать этот курьёзный случай. Шли годы, и дружба их продолжалась. После автомобильной катастрофы великий физик так и не смог вернуться к полноценной жизни. Последний год не хотел никого видеть. Клавдии Васильевне было сделано исключение. Она приехала навестить его. Говорить он почти не мог. Просто взял её руку и прижал к сердцу. Она спросила, хочет ли он послушать стихи. Он прикрыл глаза в знак согласия. И Пугачёва прочитала его любимые блоковские:

Прошли года, но ты – всё та же,
Строга, прекрасна и ясна;
Лишь волосы немного глаже,
И в них сверкает седина.

Нежная дружба связывала Пугачёву с С. М. Михоэлсом и А. Н. Толстым. Познакомилась она с ними почти одновременно. Михоэлс посмотрел спектакль «Дорога цветов» по пьесе В. Катаева с участием

Пугачёвой и пришёл за кулисы, чтобы выразить ей свой восторг. А скоро она сыграла главную роль в пьесе А. Н. Толстого «Чёртов мост». В 1941-м в эвакуации в Ташкенте, куда приехал и Михоэлс, Толстой предложил Пугачёвой вместе выступать в концертах. Он читал свои военные очерки и говорил со слушателями на волнующие всех темы, она читала отрывки из его романа «Пётр Первый». Концерты проходили с неизменным успехом.

В 1944-м, уже в Москве, Толстой и Михоэлс навестили свою добрую приятельницу. Клавдия Васильевна была в ту пору на сносях, из дома не выходила и жила в тревожном ожидании самого большого события своей жизни. Вот и решили старые друзья её развлечь. Получив разрешение, они попеременно прикладывали ухо к её животу и высказывали предположения, кто у неё родится. Михоэлс утверждал, что будет девочка, Толстой ручался, что мальчик. Время шло. Ребёнок не торопился появляться на свет, и потому волнение будущей мамы нарастало с каждым днём. И тогда Толстой сочинил для Пугачёвой целый научный трактат «О преимуществах поздних детей». Привожу его полностью:

«Дорогая Клавдия, мужайтесь! Вот несколько исторических примеров. Кикса, жена кипрского царя Балдаса и мать архаического героя Аякса-старшего, которая тайно жила с кентавром Пердилусом, родила сына на 15-м месяце; мальчик был настолько вполне сформирован, что все рабыни, бывшие около ложа царицы, закрылись передниками.

Александр Македонский родился на 11-м месяце и тотчас, даже не дав себя спеленать, воскликнул: «Ах... мать...», т. е. те самые слова, с которыми впоследствии его непобедимые фаланги шли в бой...

Святой Симеон Столпник, известный впоследствии своим неряшеством, т. к. в течение многих лет не слезал ни за какой нуждой с дорической колонны, на которой стоял поочерёдно то на одной, то на другой ноге, родился от гетеры Сиско также с большим запозданием и тотчас по рождении обмочился настолько обильно, что счастливая мать воскликнула: «О, Афродита! Мальчик вылил из себя всё вино, какое за всю мою жизнь я выпила, восхваляя тебя!»

Прославленный врач, философ Бабаст Теофраст Парацельзиус, прозванный Макропозопусом, родился на полтора месяца сверх срока и был так прожорлив, что высасывал до последней капли молоко у матери и трёх кормилиц, теребя их за грудь с таким нетерпением, что казалось, он требует чего-то ещё более существенного; видя это, его отец Карл Мартин говорил за кружкой пива в Зальцбурге: «Чтобы прокормить этого малютку, мне придётся заложить душу дьяволу, как доктору Фаусту».

Колхозница деревни Малые Лапотичи Анна Ивановна Запуздина рассказывает: «Дует и дует у меня живот. Ан, пора бы, думаю, рожать, по советскому закону больше 9-ти месяцев не полагается... А они, трое голубчиков моих, как проедет мимо красный обоз, так ножками и стучатся: «Пусти, мол, нас, мама, в счастливую жизнь, в колхозе лишние руки нужны до крайности...»

Итак, дорогая Клавдия, всё к лучшему, будьте веселы и спокойны. Я понимаю кошмарное нетерпение Вашего мужа, но готов поручиться честным словом, что – если у Вас даже будут двое – Виктор с огромной уверенностью может считать себя отцом обоих прелестных малюток.

Я же заранее пью за их и Ваше здоровье.
Всегда Ваш, Алексей Толстой».

У Клавдии Васильевны родился долгожданный Алёша. А тремя годами раньше, в 1941-м, аккурат в Международный день 8 марта, у её близкой приятельницы, тоже актрисы, родился мальчик, названный Андреем. Ровно через полгода в десятиметровую комнату в том же Ташкенте, где Пугачёва жила с мужем, она взяла ещё и семью друзей. Спали на полу, а единственную кровать отдали крошечному Андрюше. Нянчили его поочередно, вместе выхаживали, когда он болел. Андрей подрастал и всегда с неизменной нежностью относился к тётке Капе. Он любил слушать её увлекательные рассказы о театре и постоянно просил повторить про случай на спектакле «Хижина дяди Тома». Пугачёва играла девочку по имени Дора – дочку богатого плантатора. В сцене аукциона именно она и должна была подписать проклятую бумагу о продаже славного дяди Тома. В самый драматический момент один из юных зрителей сорвался с места, подбежал к авансцене и что есть мочи закричал: «Дора, дура, не подписывай!» И вот уже весь зал на сотни голосов вторил ему: «Дора, не подписывай! Дора, не подписывай!»

Прошло много, много лет. Однажды, идя по Петровке, Клавдия Васильевна услышала знакомое: «Дора, не подписывай!» «Что за наваждение!» – подумала она и двинулась дальше. Но кто-то продолжал кричать: «Дора, не подписывай!» Оглянулась – на противоположной стороне стоял Андрей Миронов. Ловко маневрируя между машинами, перебежал улицу. «Тётя Капа, я только что вернулся из Ленинграда, и во многих домах, где побывал, видел ваши фотографии. Вас любят и помнят. А один ваш выросший зритель объяснил: «У вас своя Пугачёва, а у нас – своя».

Трогательными и нежными воспоминаниями К. В. Пугачёвой открывается книга памяти замечательного

рано ушедшего от нас Андрея Миронова.

К счастью, ещё при жизни актрисы вышли в свет её воспоминания о Борисе Чиркове и Николае Охлопкове, об Аркадии Райкине и Александре Тышлере, об Алексее Толстом и Владимире Киршоне, о великих учёных Льве Ландау и Петре Капице. И все они бесценны, потому что написаны сердцем.

Многие из тех, кто знал К. В. Пугачёву, задавались вопросом, почему после столь удачного дебюта в фильме «Остров сокровищ» она больше не снималась. Неужели не было предложений? Были, и очень заманчивые. Но Клавдия Петровна просто держала своё слово. Перед отъездом в Ялту на съёмки (они проходили в дни отпуска) художественный руководитель Театра сатиры Н. М. Горчаков предупредил Клавдию Петровну: «Не опоздайте к началу сезона. Вас ждёт замечательная роль – Элиза Дулитл. Опоздаете – пеняйте на себя». Но кино есть кино. То дождь, то шторм, словом, главную сцену снять не успели, и режиссёр фильма Владимир Вайншток сказал актрисе: «Уедете, – будете платить неустойку». Так случилось, что она опоздала в театр на два дня. Приехала, а на стене приказ: «За нарушение трудовой дисциплины уволить артистку Пугачёву К. В.». За неё вступились друзья. Устроили общее собрание, и режиссёр Горчаков сжалился над «прогульщицей», но поставил условие: больше никогда не сниматься. Смешно, неправдоподобно, но Пугачёва слово своё не нарушила.

18 марта 1996-го Клавдии Васильевне исполнилось 90. Предстоящий юбилей её несказанно волновал. Шутка ли, какая дата! Вспомнят ли о ней за давностью лет? Но с раннего утра уже начались звонки. Каждый час приносили телеграммы. Днём с поздравлениями пришли делегации из театров, в которых она работала. Затем все сели за праздничный стол. И зазвучали

здравицы в честь юбилярши. Все речи она выслушивала неизменно стоя и для каждого находила добрые слова. А мы ещё и ещё раз убедились, какая светлая у неё голова, какое тонкое чувство юмора, какая феноменальная память! Она с удовольствием читала наизусть эпиграммы и стихи, которые были посвящены ей за долгие годы её жизни.

Под конец вечера, чтобы повеселить своих гостей, Клавдия Васильевна припомнила несколько смешных эпизодов. Один из них относился к середине 30-х годов. На спор с друзьями она явилась в Леонтьевский переулок и перед окнами дома, где жил «московских сцен Юпитер сам Станиславский, да-с!», пела частушки и лихо плясала. Великий режиссёр через своего камердинера просил передать талантливой девушке, что ей надо бы учиться на артистку. Клавдии Пугачёвой ничего не оставалось, как сознаться, что она уже выучилась, работает в Театре сатиры и будет счастлива, если Станиславский придёт посмотреть её в спектаклях. Камердинер ответил коротко: «Мы с Константином Сергеевичем в баню и в Сатиру не ходоки».

Вторая история относилась к концу 40-х. Театр драмы (так тогда назывался театр Маяковского) был на гастролях в Ленинграде. Поселили актёров в гостинице «Европейская». Пугачёву и Раневскую в одном номере. Хозяйство они вели сообща и деньги объединили. Фаина Георгиевна решила в один из свободных дней пригласить на обед Анну Андреевну Ахматову и предложила Пугачёвой присоединиться к ним. Но Клавдия Васильевна в тот вечер сама была приглашена в гости, однако пообещала прийти к чаю, захватив пирожные из знаменитого кафе «Норд». И вот, вернувшись, застала следующую картину. В креслах сидели тихие и явно сконфуженные обе великие женщины, а наглый официант, грозя им пальцем,

приговаривал: «Вот что, дамочки, запомните: когда нет денег – не гуляют!» Устремив на Пугачёву грустные глаза, Раневская прошептала почему-то по-французски «д'аржан, д'аржан». Что же выяснилось? Раневская спрятала деньги и, по обыкновению, забыла куда. У Ахматовой денег не было. Пугачёва нашла деньги, расплатилась и столь щедро наградила официанта чаевыми, что тот стал кланяться, отступая задом, пятился, пятился, и вместо входной двери вломился в дверь туалета и рухнул с подносом. Тут уж Раневская взяла реванш и произнесла наставительно: «Голубчик, берегите опорно-двигательную систему!»

Её рассказам, забавным и весёлым, не было конца. Она была в ударе!

Боясь утомить юбиляршу, гости заторопились. Актёр Театра сатиры Юрий Васильев уезжал первым. Он попросил Клавдию Васильевну дать ему автограф. За столом сразу стало тихо... Будучи впервые в её доме, он не заметил, что хозяйка слепа. Последние два года она прожила в темноте. Под рукой оказалась обычная бумажная салфетка. Клавдия Васильевна провела рукой по её поверхности, нащупала середину, тяжело вздохнула и вывела по памяти «Пугачёва».

Раздались аплодисменты. Последние аплодисменты в её жизни. Через 20 дней её не стало... В одном из последних писем Хармс писал ей: «Нужно ли человеку что-либо, помимо жизни и искусства? Я думаю, что нет: больше не нужно ничего, сюда входит всё настоящее».

Весь путь дивной Клавдии Васильевны Пугачёвой лишь подтверждает такую простую и такую мудрую истину.

Марианна Краснянская

ПЕТРОГРАД - ЛЕНИНГРАД ДВАДЦАТЫЕ XX ВЕКА

Брянцев. Встреча

- Эй, «кочны», дежурная хлеб несёт! - крикнул Андрей и побежал дальше.

Кочнами звали детей из-за бритых голов. Такими их приводили в детдом из санпропускника. Ребята, соскочив с постелей, где они грелись под одеялами в нетопленном холодном помещении, вмиг очутились в столовой. Подойдя к столу, они жадными глазами смотрели на хлеб, который разрезала на порции дежурная девочка. Привилегия собирать крошки после разрезания хлеба была отдана младшим, хотя случалось в жизни детдома и другое - входил кто-то из старших мальчишек, такой же голодный, как и малыши, и быстро надавав подзатыльников, забирал все крошки. У малышей оставалось одно: всё рассказать Андрею.

Андрея боялись все ребята в детдоме. Он не был старше всех, но был самым сильным, самым честным и самым добрым. Он был героем детдома. Но в этот день старших послали собирать деревянные торцы мостовой, чтобы можно было протопить печи, и младшие знали, что им никто не помешает. Они смиренно стояли и ждали, когда дежурная нарежет хлеб и когда им можно будет быстро подбежать, положить руки на стол и закрыть то место, где есть крошки от хлеба. Надо было это делать мгновенно и так ловко, чтобы захватить территорию побольше, тогда крошек будет много, и потом уже можно наслаждаться. Облизав палец, набирай на него крошки и клади в рот! Тут уж тебе никто не мешал! Когда всё было подобрано, вытирался стол и начинали накрывать к обеду.

Но сегодня всё было не по расписанию. Дежурная сказала, что малыши будут обедать в кухне, а здесь

будут готовить место для представления, старшие же уже пообедали.

- Вот номер! Наверное, и натопят сегодня хорошо, и, может, обед будет праздничный, - подумали малыши и побежали довольные на кухню. По дороге они встретили девочку по прозвищу Капля, всю в слезах.

- Что, опять не пила рыбий жир? Опять тебя наказали? Вот дура, ведь это же вкусно, - сказал малыш, - облизывая губы, - я хоть десять ложек могу!

- Ну и пей! - мрачно сказала Капля.

- А ты не реви, скажи, что тебя тошнит, - учила девочка из компании направлявшихся на кухню.

- Говорила, каждый день говорю, а они всё равно не верят, а теперь грозят, что меня остригут как вас, а меня даже в санпропускнике не стригли.

- Подумаешь, Золушка! - сердито огрызнулся кто-то из ребят.

- А чего тебе жалко волос? Ведь лучше, вшей не будет! - засмеялся мальчишка, и, свистнув, произнёс: «Да ну её, идём обедать!» - Капля, ты чего в коридоре? - сказал появившийся Андрей. - Иди помоги ребятам таскать торцы. Мы уже полдороги разобрали, надо скорее перенести в помещение, а то нам зададут, если узнают.

Капля быстро побежала одеваться. На дворе был мороз, и отмороженные пальцы не очень-то слушались - холодные торцы так и выскользывали из рук.

- Ты бы из своих кос перчатки лучше связала, а то болтаются просто так, - сказал Андрей, помогая ей набирать торцы. - Ну иди и не рассыпся.

Нести было не очень далеко, но торцы казались пудовыми, и Капля еле-еле дотащила их до столовой. Там уже было полно старших ребят, они встретили дружным «Даёшь!» и, схватив торцы, стали их раскалывать и бросать в горящую печь.

Часть ребят занимались тем, что делала ширму из простыни, а часть расставляли стулья. В комнате становилось тепло и уютно. Капля, не раздеваясь, села на стул.

- Ну, чего расселась как барыня! Это наши места, а ты иди к двери, раз наказанная, всё равно тебя не пустят на представление.

Капля встала и притулилась у входной двери в столовую.

- Ладно, чего кричите? Она торцы носила, - заступился Андрей. - Правда, ребята, нехорошо, ведь она не виновата, что её тошнит от рыбьего жира, - продолжал он.

Но его уже никто не слушал, так как началась драка из-за мест. Вошла воспитательница и быстро утихомирила дерущихся.

- Если не будет тишины, представление не состоится... - начала воспитательница.

Но в этот миг вошёл с рюкзаком за плечами коренастый, небольшого роста человек с бородой и усами. Оглядел притихших ребят и скрылся за ширмой, сделанной из простыни. Свет в комнате потух, и только две большие лампочки освещали ширму.

- Здравствуйте, ребята, - сказал Петрушка, вынырнув на край простыни.

Все дружно ответили «Здрасьте», и представление началось. Забыто было всё: холод, голод, обиды. Все были увлечены действием. Дружно смеялись, дружно переживали за Петрушку, которого бил буржуй, и дружно аплодировали, когда Петрушка поборол буржуя.

Представление окончилось, и человек вышел из-за ширмы. Ребята не трогались с мест, им было жалко расходиться.

- Дедушка, покажи ещё что-нибудь!

- Ой, девочки, какой же он дедушка, - сказала старшая из девочек, - он молодой, только с бородой!

- Ну чего мелешь, какой он молодой, он старый, у него и усы уже!

- А разве у мальчишек нет усов?

- Есть, но не такие, не такие, у него загибаются, а у мальчиков торчат, - тараторили девчата.

- А я не молодой и не старый, - сказал человек, вышедший из-за ширмы, и пристально посмотрел на детей. - А кто у вас круглые сироты? Я хотел бы им кое-что шепнуть на ушко.

Каплю выдвинули вперед. Она упиралась и не хотела выходить. Улыбка сразу исчезла с её лица, и басом она произнесла:

- И вовсе я не сирота.

Но к ней пододвинулись ещё ребята и, тоже опустив глаза, как бы стесняясь чего-то, сказали:

- Ну мы теперь не сироты, мы все вместе. Однако человек с бородой и усами, не обращая на это внимания, зажёб всех в охапку и увёл из столовой в учебный зал. Там, усадив всех на стол, стал раздавать пряники. Для нас это было целое событие. Пряники! Настоящие! Откуда? Из какой сказки? Чечевичная похлёбка и котлеты из картофельной шелухи на рыбьем жире. И вдруг пряники! Нет, этот человек поистине маг и волшебник: не только его куклы могут делать чудеса, но и сам он совершил необычайное чудо, отдав нам, ребятам, такой дар.

Так я впервые увидела Александра Александровича Брянцева и надолго запомнила его лицо, пряники и его кукол. Сколько раз мы, ребята, мечтали о том, чтобы снова он зашёл к нам, и когда нам было особенно грустно, мы говорили:

- Ох, хоть бы Бородач пришёл и пряники принёс!

Потом кто-то из девочек сказал, что он не приходит потому, что обиделся, его нельзя называть Бородач. Все

согласились и стали звать его Чудодей.

Но Чудодей появился в моей жизни только через несколько лет, когда я была переведена из детдома в Детскую художественную студию. Студия находилась в бывшем особняке Нарышкиных на Сергиевской улице. Александр Александрович много времени отдавал студии. Он был не только режиссёром, педагогом, он был другом и душой студии. Он знал историю жизни каждого из нас, знал, как мог сложиться, в силу каких причин и обстоятельств, тот или иной характер. В частности, он нередко спрашивал меня:

– Ну как дела с рыбьим жиром?

Он знал, что я много выстрадала в своей детдомовской жизни из-за этого витамина. Я не могла слышать его запах, а в общежитии студии меня также заставляли принимать рыбий жир из-за моей худобы. Я пускалась на невероятные ухищрения, чтобы только избежать этой процедуры. Как сердились на меня воспитатели, сколько раз я была оставлена без сладкого, но ничто не помогало. И только Александр Александрович втайне мне сочувствовал.

– Я и сам его терпеть не могу, – говорил он, – но что делать, если это нужно для твоего здоровья. Ты пойми, не зазвучит в полную мощь твой голос, а для актрисы это очень важно. Ну давай подумаем, как легче его проглотить.

И шёл рассказ о какой-то девочке, которая во имя чего-то глотала эту мерзость...

Но когда он понял, что ничто убедить меня не может, он взял меня за руку, пошёл к воспитателям и сказал:

– Убейте нас, но мы глотать не можем.

С тех пор меня перестали уговаривать и, что самое смешное, я стала поправляться.

Он был удивительно мягкий и на редкость терпеливый педагог, но вместе с тем строгий. Он

никогда не повышал голоса, никогда никого не высмеивал, никогда не ругал. Он так умел объяснить ребёнку, что он от него хочет, что ребёнок редко ошибался в логике поведения.

При студии было общежитие, и Александр Александрович частенько после своего спектакля в ТЮЗе заглядывал к нам. Это были встречи-беседы.

- Давайте помечтаем!

И каждый из ребят начинал фантазировать, кем бы он хотел бы быть! Что было бы с ним, если бы родители были живы! Куда он мечтает поехать путешествовать! Кто что бы хотел увидеть и так далее и так далее...

Брянцев почти не говорил, он только слушал, и от того, как замечательно он слушал, наши фантазии не знали границ. В этих беседах мы побывали всюду, мы завоевывали страны, мы покоряли подводное царство, мы были на обоих полюсах земного шара, на Луне и на Марсе, мы были героями во всех областях жизни; и когда кто-то заговаривался, с нашей точки зрения, до абсурда—раздавался такой дружный хохот, что унять его было невозможно. Александр Александрович смеялся с нами вместе, утирая платком слёзы, смеялся искренне и не стесняясь.

- Ну, на сегодня достаточно, а то договоримся до того, что и спать не будете.

Капля

Однажды, когда я отсутствовала, Брянцев спросил ребят:

- Почему её зовут Капой? Ведь её же имя Клавдия?

И они рассказали ему историю моего превращения. О том как и при каких обстоятельствах Клавдию называли Каплей, а потом по мере того, как она подрастала, переделали в Капу.

Из детского дома, где жила Клавдия, она вместе с другими детьми часто убегала в разных направлениях, то чтобы найти родителей, которых уже не существовало, а то просто в расчёте на лучшую еду. Целые дни ребята блуждали по улицам, а к вечеру так уставали, что буквально засыпали. Там и заставляли их сумерки: в подъездах, на вокзале, на скамейках в парке, в котлах для варки асфальта, да мало ли где. Иногда даже уезжали в другие города, где некоторые из ребят оседали, если кто-нибудь пригревал их, другие же возвращались.

Спящих ребят подбирали, приводили в санпропускник и оттуда снова распределяли по детским домам.

Однажды в нетопленном общежитии детского дома с никогда не просыхавшими стенами и влажными одеялами произошло такое событие. Дикий крик разрезал воздух, потом послышалась брань и ругань, битьё стёкол и ребята увидели зарево, осветившее окна их комнат. Все прильнули к стёклам, а потом один за другим стали спускаться по лестнице на улицу. Воспитатели преграждали путь бегущим, но часть из них уже выскользнули на улицу.

Какая-то толпа кидала камни, била окна в нижних этажах квартир, где-то стреляли. Стайка ребят,

выскочивших на улицу, металась с одного места на другое, перебегала с одной стороны улицы на другую и незаметно для себя очутилась в каком-то пассаже.

Хозяева магазинов выбегали сами или выводились людьми с винтовками из помещений и оставляли двери незапертыми. Какие-то люди выносили товар, забрав столько, сколько смог утащить на себе человек. Выскакивая с обезумевшими лицами из магазина, они уносили награбленное.

Ребята, прячась от озверевших людей, очутились в меховом магазине. Войдя туда, они увидели, как трое взрослых разбрасывали картонки, из которых вываливались меха, и срывали с вешалок шубы. Забившись в угол от страха, дети просидели на роскошных шубах, валявшихся на полу, несколько часов. Когда всё утихло и магазины давно обезлюдели, они решили выйти на улицу. Но, высунув нос, поняли, что мороз усилился и им лучше переждать стужу до утра в тёплом углу.

На рассвете Клавдия проснулась в магазине. Она была укутана в меховую шубу, вокруг было пусто. Стояла тишина, которую едва нарушало какое-то сопение, говорившее о присутствии живых существ. Она стала оглядываться. Ребята, как тараканы расползлись по всему помещению. Кто сидел на верхней полке, кто тихо рылся внизу под лавкой, кто что-то перебирал в шкафах.

- Эй, ребята? Вы что делаете?

- А, проснулась! Ну теперь ищи себе одежду, да потеплее, и айда отсюда, а то ещё скажут, что мы убили хозяина, - проговорил один из мальчиков.

- Как убили? Разве он мёртв?

- Да нет, я так говорю, ведь вчера многих, наверное, поубивали, все магазины стоят почти настезь. Если бы были живы прибежали бы чуть свет.

- А вы что себе берёте? - спросила она. - Я возьму тёплую шапку, муфту себе и девочкам, потом хорошо бы захватить муфту для нашей Цапли (так все называли воспитательницу), а то у неё видели какие отмороженные руки? Правда, ребята, возьмём ей хороший подарочек, а то ведь всё равно всё растащат.

Клавдия вылезла из-под шубы и пошла искать себе одеяние. Каких только мехов не было, какие только шубы не валялись по всему магазину, но ни одна шляпа, ни одна шуба не были ей по размеру. Ребята рылись долго и ожесточённо. Наконец, открыв один ящик в шкафу, она увидела белую пелеринку, шапку, муфточку на тесёмке, горжетку и ещё много каких-то вещей, и всё из белого горноста. Тогда она не знала, как называется мех. Просто он понравился ей потому, что муфточка была маленькая, шапочка не очень падала на глаза, и пелеринка вполне заменяла шубу, поскольку застёжка у шеи крепко держала её на маленьких плечиках. Надев на себя всё это, она посмотрела в большое зеркало. Клавдия была абсолютно удовлетворена. Она захватила ещё муфточку из соболя для воспитательницы и одетая в столь торжественный наряд стала ждать у двери остальных ребят.

Каждый оделся как смог. Один из мальчиков вышел даже в пимах, еле-еле волоча ноги, так они были ему велики. Все двинулись с подарками обратно к себе в детский дом.

Утро было зловеще тихое и морозное, но они бодро шли по пустынным улицам.

Навстречу ехали три всадника с ружьями на плечах. Увидя нас, они с изумлением приостановили лошадей и, крикнув «стой», начали дико хохотать.

- Разрешите спросить, куда шествует «царская фамилия»? - спросил один из них.

Ребята стояли и молчали.

- Ишь, молчат, - сказал другой. - Може вы по-русски не розумиетэ? Може с вами надо по-хранцузски?

- Откуда барахла натаскали? - спросил третий.

- Мы замёрзли, а оно всё равно валяется, - ответил мальчик в пимах.

- Ну вот что, - сказал третий всадник тому, кто первый с нами заговорил, - отведите их, пусть сдадут амуницию и идут к себе.

Клавдия заплакала, ей было жалко расставаться с вещами.

- Ты чего ревьёшь-то, ваше сиятельство? Неужто мы вас изволили обидеть?

- Не тронь её, она ведь всего ещё капля, чёрта она понимает. Тепло ей, и всё тут. Ну-ну, утри слезы, «капля», пороть вас не будут, мы «бьяков» прогнали, - сказал он, слезая с лошади, и зычно захохотал.

- Ну, пошагали, ряженые, не отставай, «капля». С тех пор её звали Каплей, а потом переделали в Капу.

Студия. Юрьев

В 1918 году по инициативе одного из руководителей тогдашнего Наркомпроса Златы Ионовны Лилиной была создана «Детская художественная студия им. З. И. Лилиной», во главе которой стала актриса бывшего Императорского Александрийского театра Ольга Александровна Шумская. Ею же были приглашены в студию в качестве педагогов актёры Александрийского театра Юрьев, Ге, Студенцов, Мгебров и из Мариинского (бывшего также Императорского театра) Петров, Бакланов, Снеткова. Когда я поступала в студию, она только что переехала в новое помещение на Литейный проспект, 29, где занимала две большие квартиры. В одной из них жила сама Шумская, а другая полностью была отдана под общежитие студистов для их занятий и жилья. В самой большой комнате была даже построена маленькая сцена. Дети в студии были живущие и проходящие. Шумская отбирала талантливых детей из детских домов и переводила их к себе в студию. Проходящих ребят было меньше, так как целью студии было, главным образом, художественное воспитание детей, взятых из детских домов.

В студию я попала в начале её существования. Жила я тогда в детском доме в Петрограде среди таких же детей, которым город отдавал в трудные дни последние осьмушки хлеба. Нелегкие были дни, голодные и холодные. Помню, мы убегали на улицу – красть деревянные торцы из мостовой, чтобы затопить печку. И всё же я вспоминаю эти времена со смутным ощущением счастья... У нас был дом, была шумная, большая семья детей, были воспитатели, которые заботились о нас, учили. Однажды нас всех повели в театр. Это был 18-й или 19-й год. Шла «Хованщина»,

пел Шаляпин. Первое посещение театра оказалось для меня роковым. Я вернулась в детдом сама не своя. На следующее утро воспитатели застали в нашей спальней комнате довольно странную картину: все кровати были превращены в ярусы, на полу расположился партер, а посреди комнаты, завернувшись в простыню, я изображала то Шекловитого, то Досифея, то самосожжение старообрядцев... Мои зрители корчились от смеха и восторга. Во мне вдруг пробудилась жажда изображать разных людей. Мечтать я тогда ещё толком не умела и о театре даже не думала. Но была как одержимая.

И я навсегда буду благодарна тем воспитателям, которые обратили внимание на способности ребёнка, на его неосознанное влечение к искусству... Они-то и привели меня в студию Лилиной, предварительно договорившись с Шумской об экзамене. На экзамене я читала стихи «Сакья-Муни» Мережковского, танцевала «ту-степ», тогда это был модный танец, в плиссированном абажуре (вместо балетной пачки) который выпросила в детдоме. Экзаменаторы проверили мой слух, музыкальную память и попросили что-нибудь спеть. Я в упоении исполнила старинный романс (хотя голоса не имела, но очень любила петь) и была принята.

Воспитательницами студии были Зинаида Ивановна Кравцова, интеллигентная дама, которая жила с двумя сыновьями в этом же доме ниже этажом, и старшая воспитательница Татьяна Михайловна Уткина. Шумская увлекалась тогда школой Айседоры Дункан и преподавала нам пластику и ритмику. Шумская была большой грузной женщиной, весьма эмоциональной, но с твёрдым и решительным характером. Не знаю, какая она была актриса и числилась ли за театром после того,

как стала директрисой студии, но она была тесно связана с театром и его людьми.

Актеры, преподававшие у нас, получали за это хорошие пайки. Помню рюкзаки за спиной у наших педагогов в определённые числа месяца. У всех, кроме Юрия Михайловича Юрьева. Носил ли ему кто паёк домой или он его вовсе не получал, не знаю, но рюкзака мы никогда у него не видели.

Детей Шумская одевала с большим вкусом, несмотря на убогие возможности того времени. Она придумывала невероятные вещи. В общежитии были только девочки, все как на подбор очень привлекательные. Иногда девочки появлялись на улицах, одетые как сестры милосердия – в коричневых или синих платьицах, в зависимости от того, какой доставался материал, в белых передниках с красным крестом на груди. На головах белые косыночки с аккуратной строчкой (которую делали сами девочки), с маленьким красным крестиком спереди на голове.

В руках они несли «новые» сандалики, шагая по улице босиком.

Шумская уверяла, что детям очень полезно ходить босиком. Она сама подавала тому пример, шествуя во главе ребят, всегда элегантно одетая, и демонстративно неся свои туфли в руках. То девочки появлялись с явно завитыми локонами и большим бантом на голове, в плиссированных и очень коротких платьицах из ситца (потом я узнала, как делались эти локоны – на белую большую стеариновую свечку накручивали волосы и гладили через тряпку утюгом, получались длинные локоны). То они прогуливались по улицам в матросской форме (синяя юбка в складку и белая блузка с синим воротником, тогда это было модно). Зимой они ходили в шубках, сделанных из портьерной ткани, но очень хорошо сшитых, в капорах – тёплых, уютных. Ноги всегда были добротнo обуты: в

сильные морозы в валеночках, а в обычные дни – в сапожках с галошами.

Эти дети на улицах голодного и холодного Петрограда были завистью всех ребят. Все хотели поступить в студию, да и родители стремились устроить туда своих детей, хотя бы проходящими. Принимались в студию дети школьного возраста, начиная с первого класса. Живущие в большинстве своём были дети из детских домов.

Лилина уделяла очень много внимания развитию этой студии, и благодаря её заботам дети в студии жили в лучших условиях, чем в простом детском доме. Студия не была разделена на классы – драматический, музыкальный, балетный и пр. Дети занимались всем, и пристрастие ребёнка к тому или иному предмету проявлялось постепенно. Общие предметы изучали в школе. Дети ходили в бывшую гимназию Юргенса, ставшую 21-й Совшколой на Фонтанке, а некоторые учились в бывшем Тенишевском училище.

Дети увлечённо трудились в студии над постановкой спектакля. Им предварительно объясняли пьесу в целом и каждую роль в отдельности. Они искренне переживали за тот или иной персонаж в пьесе и силой своего воображения превращали условности театра в правду жизни. Студия очень помогла развитию духовного мира ребят и научила любить и понимать прекрасное. Так увлекательно было попадать в страну, где всё не так, как в жизни, и фантазия ребят работала в полную мощь.

Спектакли оформлялись художниками театров, а костюмы шили в театральных мастерских. В студии были поставлены спектакли «Красная шапочка», «Грибной переполох», «Кот в сапогах», «Четыре времени года», «Люлли-музыкант», «Снегурочка» по Островскому и целый ряд концертных программ.

Выступали дети у себя в студии, куда приглашались родители, знакомые и педагоги, или же выезжали на разные заводские и клубные площадки, а иногда давали детские утренники даже в Александрийском и Мариинском театрах.

Уроки Юрия Михайловича Юрьева произвели на меня огромное впечатление и оставили след на всю жизнь. Прежде всего, впечатление от его внешности, его манер, его неповторимого, только ему присущего чтения стихов. Он учил ребят выразительному чтению и очень следил за дикцией и умением держаться во время исполнения. Внимательно следил за знаками препинания.

«Главная мысль может быть той же самой, но в каждом придаточном или вводном предложении какая-то её разновидность, которая должна чувствоваться и оттеняться в художественной речи. Следовательно, после каждого знака препинания нужно дать другую краску, и если её не дать, то сольётся не только фраза, но и мысль. Для этого необходимо делать паузу. Паузы необходимы актёру и для того, чтобы остыть от предыдущего настроения, чтобы заразиться другим настроением, пережить его и как результат дать в новой фразе новую жизнь и интонацию», – это он напишет потом в своих «Беседах актёра», изданных в 1946 году. Когда я читала эту книгу, я вспоминала студию, и его уроки, и эти же самые слова.

Мы тогда просто подражали его манере чтения, читали с тремолой в голосе и пафосом: «Жёлтый дрок выскакивал вверх своей пирамидальной верхушкой, белая кашка как лилия...» и т. д... Голоса звучали, как нам казалось, необыкновенно, и некоторые из нас получали отличные отметки. Нам нравилась его манера разговаривать с ребятами как с равными, он всех ребят называл на «вы».

Когда Юрьев стал ставить спектакль «Снегурочку», я получила роль Мизгиря. Репетировала с великим удовольствием. Конечно, я не очень понимала глубину истинного смысла, когда произносила слова: «Смотри туда, Купава, видишь солнце? Для солнца возврата нет, и для любви погасшей возврата нет, Купава», – но мне нравилась роль, нравился текст и, главное, очень нравился костюм. На генеральной репетиции на меня надели парик, приклеили усы и бороду, и я была просто в восторге, ведь дети вообще любят преобразаться. Но когда я в таком виде вышла на сцену раздался дикий хохот, так как лица моего не было видно. В зале было много приглашённых. Громкий голос Юрьева остановил спектакль, он крикнул: «Снимите с ребёнка волосы». Меня уволокли за кулисы и содрали усы и бороду.

Мне было так обидно, я разрыдалась и не могла остановиться. И вдруг за кулисами появился какой-то человек, он как-то деловито стал говорить, что хорошо, что сняли волосы, что Мизгирь был без бороды и усов, и, вообще, у него не было длинных волос и не надо было всё это надевать, утёр своим платком мои слёзы, надел на мои волосы шапочку и просто сказал: «Ну, сосчитай до пяти и выходи, раньше не выходи, а то я не успею пройти в зал. Юрьев тебя очень хвалил, ты его не подведи, и все ждут тебя. Ну, начинай считать». Он говорил так, как будто ничего не случилось, а произошла маленькая пауза... Я сосчитала до пяти и вышла на сцену. Человек этот, как я потом узнала, был Александр Александрович Брянцев.

У Юрьева мы много занимались дикцией. Каждое слово, даже когда мы говорили шёпотом, должно было быть услышано во всех дальних местах в зале. Целый день ребята твердили поговорки по очереди на каждую букву. «Хорошая дикция – это вежливость актёра, – повторял Юрьев. – Нужно каждое утро заниматься голосом и совершенствовать свою дикцию». Каких

только он не давал упражнений, чтобы дикция была хорошей. Но постановкой голоса с нами никто не занимался, а посему было очень трудно тем, у кого от природы не был поставлен голос. Мы читали гекзаметры, нам нравилось выговаривать слова «Он перед грудью уставил свой щит велелепный, дивно украшенный, шлем на главе его четверобляшный» и т. д. Эти слова произносились с силой, мы упивались ими, ощущая свою мощь, свои возможности.

Из-за хорошей дикции я пострадала и, как мне казалось, надолго утратила расположение ко мне Юрия Михайловича. Однажды придя в студию, он вызвал меня и предложил прочесть комедию или водевиль, я сейчас не помню, с тем чтобы вечером поехать вместе с ним на спектакль и просуфлировать вместо заболевшего суфлёра. Я с радостью согласилась и в назначенное время, предварительно отпросившись у воспитательницы, примчалась на квартиру Юрьева. Он как раз выходил, и мне не удалось увидеть, как он живет. Мы сели на извозчика и отправились на спектакль, который должен был состояться в помещении бывшего Офицерского собрания на Литейном проспекте. Народу было много, все сидели не раздеваясь, как в кино, холод в зале был адский. Меня посадили в суфлёрскую будку и условились: если актёры меня будут плохо слышать, то будут стучать ногой по полу, как бы невзначай, а я должна сразу же подавать текст погромче. Актёры играли первоклассные, и я, хотя предварительно и прочла пьесу, никак не ожидала, что будет так смешно. Вначале я подавала текст отлично, но постепенно, увлекаясь игрой артистов, стала реагировать на смешное, а под конец акта я уже хохотала до слёз, забыв всё на свете. И опомнилась только тогда, когда все актёры стояли у моей будки и истерично стучали ногами. От страха я не могла найти текст и громко

говорила: «Сейчас, сейчас, не пойму где мы остановились. Господи, что же это такое? Где же это?» От растерянности и ужаса я заплакала и из-за слёз совсем уже ничего не видела, что написано в моём экземпляре. Актёры что-то проговорили своими словами и велели дать занавес.

Меня, зарёванную, вытащили из будки. Юрьев кричал: «Уберите эту писюху, и кому это в голову пришла идиотская мысль позвать девчонку». Мне дали денег на трамвай, хотя студия была рядом, и отправили домой. Всю дорогу я редела навзрыд, меня останавливали прохожие, думая, что что-то случилось, но я только мотала головой и, рыдая, продолжала идти.

Урок Юрьева был через два дня. Я не пришла, так как заболела, у меня поднялась температура—то ли на нервной почве, то ли действительно я простудилась. Юрий Михайлович, оглядев класс, спросил: «Где Пугачёва?» Ему ответили, что я больна. После занятий он пришёл навестить меня, я чуть не сгорела от стыда. «Вы прекрасно суфлируете, только нельзя во время дела отвлекаться. Я был фраппирован вашим поведением, в следующий раз вы это учтите, ну-ну, поправляйтесь». И ушёл. В комнате остался только аромат его одеколона или духов – он всегда был надушен. Я была так смущена, что не сказала ни слова, только сидела на кровати и думала: он сказал в «следующий раз», значит, они простили, значит, позовут ещё раз. Но этого следующего раза так и не было. А что значит «фраппирован»? Что это за слово? Я впервые его тогда услышала. Слова его запомнились на всю жизнь, так как повторяла их всем тысячу раз и непонятное «фраппирован» просила разъяснить всех.

Юрьев на занятия приходил всегда в идеально выглаженном костюме, в гетрах на ногах, с четырьмя чёрными пуговичками сбоку, в галстукe, который он менял, ни разу не пришёл в одном и том же. Дети всё

видят, всё замечают. Когда он вызывал ученика то смотрел на него немного прищуря глаза, как бы издали наблюдая за ним. Никогда не останавливал, давал прочесть стихотворение или прозу до конца, и только тогда начинался разбор: что было правильно и чего недостаёт, чтобы было хорошо. Иногда он говорил: «Правильно, но неинтересно», – вот тут было уже сложнее.

Мы любили юрьевские уроки, он очень нравился детям, нам хотелось ему подражать. Его манера говорить, его красивые плавные жесты, его походка, его костюм, аромат его духов – всё нам нравилось в этом человеке и, главное, какое-то особое уважительное и любезное отношение к каждому ученику. Юрий Михайлович был гордостью нашей студии.

Очень мы любили и занятия со Снетковой, она вела балетный класс, ну а все девчонки любят танцевать. Вот тут уж мы не жалели сил. Слова «фуэте, плие, батман па де ша, арабеск» и т. д. просто дурманили наши головы. Как настоящий талантливый педагог, Снеткова была человеком удивительной нежности, доброты и огромного терпения. Не жалея себя, она занималась с ребятами. Как чутко она относилась к детям, чтобы исправить вместе с нами наши ошибки! И дети платили ей искренностью и любовью. Урок Снетковой всегда начинался с того, что ребята выкладывали ей все свои горести и радости. Она всегда умела понять и утешить, умела порадоваться вместе с нами.

Вспоминаю такой эпизод. Постановщиком танцев был Павел Петров, балетный артист из Мариинского театра. Он репетировал с нами вальс Шопена до-диез минор. Мы танцевали вальс с легкими шарфами, и Снеткова тщательно разработала этот танец. Девочки, живущие в студии, делали всё сами – убирали,

вытирали пыль, дежурили на кухне, раздавали пищу во время завтрака, обеда и ужина, мыли посуду, выносили отбросы и «парашу», поскольку в ту пору ничего не работало. Однажды, когда была моя очередь и я мыла полы в классе, я так увлеклась, что стала показывать своей напарнице, как правильно надо делать движения. Вместо шарфа у меня в руках была мокрая тряпка, и я вдохновенно носилась с этой тряпкой по всей комнате. Моя напарница подпевала мелодию вальса, мы были счастливы, что всё в точности запомнили, как учила нас Снеткова. Но, о ужас! Когда мы закончили танец, то оказалось, что все стены забрызганы водой от мокрой тряпки. Вошла воспитательница и не узнала комнаты. «Что это такое?» – «Вальс Шопена», – тихо ответили мы. «Но я же не просила мыть стены, зачем вы их трогали и при чём здесь вальс?» – «Мы репетировали и сделали это нечаянно», – пролепетали мы. Воспитательница ушла, не сказав ни слова, и через несколько минут вернулась со всей компанией девочек. «Посмотрите, что сделали ваши подружки. Чтобы никогда никто не смел репетировать, когда моете полы. Придётся красить стены». Но, к нашему великому счастью, к вечеру пятна высохли, их даже не было заметно. Красить стены не пришлось. Нас наказали – не пустили на прогулку. Когда Снеткова узнала про это, то смеялась от души. «Хорошо, – говорила она, – что вы часто меняли воду, тряпка, очевидно, не была грязной».

Мы всегда льнули к ней, она очень интересно рассказывала о занятиях с известными балеринами, когда они были маленькими, о будущих балетах, кто где танцевал, какие неожиданности случаются с танцорами и как много зависит в любой профессии от самого человека.

– Ой, девочки, вы же счастливые, смотрите, как с вами возятся, разве имел такое счастье наследник, да никогда! Он же был один, а вы все вместе, и такие у вас

педагоги! Разве у него были такие возможности? – говорила нам наша кастелянша Елизавета Михайловна, она же Лея Мойшевна. Снеткова смеялась вместе с нами и объясняла ей: «Лизочка, наследнику Николай II и царица по своему вкусу выбирали педагогов, мы бы ему не подошли».

Мы любили всех педагогов: и Студенцова, который был в ту пору красив и молод, и посему имел «воздыхательниц» среди девочек, и Ведринскую, которая была, как говорили, вторая Комиссаржевская. Немного боялись уроков Ге – он был строг и сумрачен, и Мгеброва, который изъяснялся с нами на непонятном нам языке. Он считал, наверное, нас взрослее, чем мы были на самом деле. Сама Шумская ставила спектакли, ставила легко, незатейливо. Главное – впечатлить публику, а какими средствами, ей, как мне теперь кажется, было неважно. Или эффектная декорация, или прекрасные по тому времени костюмы, или удивительная для своего возраста игра детей. Ребята были подобраны на редкость талантливые, педагоги отлично их готовили к спектаклю и, конечно, всё это производило на публику впечатление. Подготовкой к спектаклю педагоги занимались тщательно. Юрьев поставил только «Снегурочку», остальные спектакли сделала Шумская.

На просмотр приглашались, как правило, актёры Александрийского театра. Кстати, туда мы ходили на спектакли свободно и иногда даже в них участвовали. Я помню во «Власти тьмы» мы вместе с одной девочкой лежали на печке, изображая детей. Видела спектакли с участием Давыдова, Тимме, Ходотова, Ведринской, Шоповаленко, Студенцова, Кондрат-Яковлева, Потоцкой, Мичуриной и многих прекрасных актёров этого театра. «Ой, девочки, вы же счастливые, вы же видите лучшее, что у нас есть, а что я вижу? Только солдат в окно», – говорила Елизавета Михайловна.

Напротив студии стоял полк, и солдаты иногда глазели в окна. «Правда, есть такие хорошенькие, что лучше вашего Студенцова (кстати, она потом вышла замуж за одного из солдат). – Но не всё же на них смотреть!» – «Ой, Елизавета Михайловна, а Вы ходите вместе с нами на спектакли», – утешали её мы. – «Да? А кто будет чинить ваше бельё?» Она была милым и непосредственным человеком.

Мы очень любили своих педагогов, воспитательниц и всех окружавших нас людей. Наши воспитательницы не были профессионалами и, может быть, поэтому были особенно нежны с детьми. Зинаида Ивановна Кравцова была нежной матерью своих двух сыновей Жени и Миши. С Мишей мы дружили, он был младший, поэтому она по-матерински относилась и к нам. Татьяна Михайловна Уткина, она же Танечка, была студенткой, она была старше всех девочек – серьёзная, умная и иногда строгая – но всегда справедливая. Студия процветала.

И вдруг как гром среди ясного неба! Шумскую будут судить «за истязание малолетних детей». Трудно представить, что началось в студии. Мы ничего не знали. Оказывается, Шумская – она же, как выяснилось, баронесса фон Геккен – избила нашу студию Лялю Короленко за то, что та отказалась вечером обслужить как горничная её гостей. Ляля подала на неё в суд. И вот мы все в зале суда, ждём, когда выведут Шумскую. Но её так и не вывели, так как она сумела удрать из-под стражи и уехать в Париж, забрав с собой все свои драгоценности. На слова судьи «введите подсудимую» вышел солдат и объявил, что «подсудимой нет». Так печально закончила своё существование эта студия. Писали тогда о студии много, осуждали методологию и неправильное воспитание детей, «прививавшее им ненужную эстетику» и тому подобное.

Горю нашему не было границ. Живущих в студии девочек вновь раскидали по разным детским домам, а приходящие разошлись кто куда.

Лилина не могла успокоиться, что так бесславно погибло хорошее начинание по художественному воспитанию детей. Ей было жалко талантливых ребят, которые так хорошо начинали развивать свои способности. Она договорилась с Брянцевым, чтобы он взял студию под своё руководство, а она обещала помочь с организацией Театра юных зрителей.

И вот мы вновь в студии, но не в квартире, а в роскошном особняке Нарышкиных на Сергиевской улице. Директором студии, по предложению Брянцева, была назначена Елена Николаевна Горлова, актриса только что созданного Театра юных зрителей. Новая студия строилась на других, более серьёзных началах. Здесь все занятия были поставлены на должную высоту. Были приглашены соответствующие педагоги-профессионалы. Студия делилась на разные классы: музыкальный, драматический, изобразительный, где учились будущие художники и скульпторы, класс ритмики и пластики, класс литературы. Занимались всерьёз постановкой голоса, исправляли дикцию, обучались хоровому пению.

Но несмотря на несовершенство нашей первой студии, я благодарю судьбу, что была в ней. С нежностью вспоминаю своих первых педагогов. Мы, дети, взятые из детских домов, многое видели и испытали. В студии к нам пришли радость и счастье приобщения к искусству, знакомства с великолепными актёрами. И здесь мы радовались «гораздо больше, чем наследник», как говорила нам наша милая кастелянша.

В памяти остались имена и фамилии студистов, но о судьбе многих я так ничего и не знаю. Актрисами стали немногие: Охитина, Волкова, Шумаева, Маркелова, Пугачёва. А как сложилась жизнь Тани Ланяевой,

игравшей в студии роль Люлли-музыканта? Образ, созданный ею в детстве, запомнился на всю жизнь. Зоя Ильина, Тамара Петровская, Валя Лядова, Ляля Короленко, Лиза Платонова, Катя Шангина, Лиза Гусева, сестры Желаевы, Ося и Миша Добрый, Шура Фридланд и многие другие мои подружки и дружочки, фамилии которых я уже не помню. Первые шаги в искусстве мы сделали вместе, и я навсегда благодарна вам.

Сказка о рыбаке и рыбке

Прежде чем приступить к работе над этой сказкой, Александр Александрович заставил всех участников прочитать все сказки Пушкина. На всех репетициях все участники до единого должны были присутствовать, смотреть и следить за работой каждого. Если было сделано замечание одному из участников, это означало, что замечание относится ко всем. Тогда повторить ошибку было совершенно невозможно, так как невнимание к словам Александра Александровича вызывало гнев всех остальных.

Долго с нами возились над изучением стиха: где делать правильное ударение, как логически выстроить фразу, как не потерять мелодию стиха. По технике речи мы занимались в студии с хорошим педагогом – Марией Николаевной Соломон. С утра до ночи мы читали гекзаметры, оттачивали произношение каждой буквы, даже сами сочиняли поговорки и стихи на каждую букву вроде: «Ах тени, тени трепетали, перелетали за плетень, а я глядел и думал та ли или не та ли эта тень».

Но требования Александра Александровича были иные. Он ненавидел затверженные стихи и требовал от нас всегда, чтобы мы понимали, о чем мы говорим и что хотим сказать, читая то или иное произведение. Он всегда спрашивал: «А почему ты выбрала это стихотворение? Чем оно тебе понравилось? О чём оно?» И как терпеливо он объяснял, если ребёнок вдруг упрямылся или стеснялся или просто не знал, что ответить. Как он умел, не задевая детского самолюбия и не давая понять, что это он думает за него, подсказать, убедить не читать это стихотворение, а взять другое, и какое именно. Ребёнок уходил после

такой беседы убеждённый, что он сам дошёл до этого решения, и от этого всегда было радостно и легко. А эта лёгкость и убеждённость давала новые силы для работы, и тебе казалось, что можешь свернуть горы, только бы захотеть!

На репетициях Александр Александрович вместе с ребятами придумывал, как лучше изобразить звук моря, прилива и отлива, как сделать так, чтобы каждый раз море было разным. Перебирались все гласные и согласные, пробовали все шипящие, чтобы добиться верного впечатления и остановились на двух звуках «у» и «ш». Только «ш» тянули протяжно и ударение делали попеременно, в зависимости от характера моря в данной картине. Александр Александрович требовал точного ритма даже в «у-ш-ш» и требовал разной тональности.

Помню, сколько раз нам попадало от воспитательниц в общежитии студии. После того, как нас укладывали спать, воспитательница стояла в дверях до тех пор, пока не наступала абсолютная тишина. Но бывало и так: когда она удалялась, кто-нибудь вдруг произносил «у-ш-ш», и все, вначале потихоньку, начинали повторять «у-ш-ш», а потом, придя в восторг от того, что выходит лучше, чем на репетиции, шипели уже вовсю, изображая бушующее море. Воспитательница всегда появлялась неожиданно для ребят и, к великому огорчению молодых артистов, море обрывало свою песнь. Конечно, на следующий день Брянцев знал уже о наших ночных репетициях, но он не бранил нас, нет, он просто, как взрослым, объяснял, что человек от малого количества сна теряет голос, делается вялым и некрасивым. Последний аргумент был самым веским для девочек, так как все мечтали быть актрисами и, конечно, не хотели терять привлекательность раньше времени.

Ребята много и упорно трудились на занятиях пластикой и ритмикой с преподавательницей и директором студии Еленой Николаевной Горловой. Она должна была подготовить ребят для репетиций с Брянцевым: как изображать пластически море, природу вокруг землянки, избы и терема, чтобы движения были не только пластичны, но и выразительны. Все участники спектакля были одеты в греческие туники голубого цвета из лёгкого материала, препоясанные на бёдрах. Особенно туника была гармонична на тех детях, которые изображали море. Дети выбегали с широкими лентами, становясь по росту (маленькие впереди) и под музыку подбрасывали ленты и шевелили ими, изображая то тихое, то волнующееся море. Делалось это по точному рисунку и в точном ритме. На время действия старухи и старика «море» разбегалось по сторонам, и ребята, вставая в различные позы, изображали уже природу, окружающую то землянку, то избу и, наконец, терем. Как красиво было смотреть, когда ребята, изображая бушующее море, взлетали вверх, и их лёгкие туники, гармонично взмывая, создавали ещё большее впечатление, так как сливались с движениями тел и лент.

А как много работал Александр Александрович и как терпеливо, когда надо было соединить движение со словом, ведь море было живое, оно говорило! Это был своего рода хор.

Хор-море, хор-природа всё время были включены в действие. Когда ребята изображали море или, становясь в определённые позы, изображали деревья, они должны были не только мимикой и движением тела выразить своё отношение к данному событию в спектакле, но иногда, для подчёркивания того или иного состояния персонажа – повторять его текст.

Как умело и тонко надо было включаться после старика, старухи или рыбки. Выключаться из действия

нельзя было никому ни на секунду. Какая это была замечательная школа! Как пригодилась она многим из нас, когда мы были уже профессиональными актёрами!

Как я уже говорила, все ребята в спектакле были одеты в туники, но какая-то деталь отличала каждое действующее лицо. Например, у старухи был платок, который надевался по-разному, по мере того, как она богатела: вначале это был платочек, потом повойник, потом кика, или кокошник и, наконец, платок становился короной. У старика менялась борода, в конце действия она седела. Рыбка же только двигалась. Но её пластика давала абсолютное ощущение плавающей морской царевны.

Когда море было налажено, перешли к другой работе – как изобразить землянку, избу и терем. Много веселились на занятиях, так как Александр Александрович дал ребятам возможность фантазировать самим. Как только они не складывались, чтобы изобразить то терем, то избу! Но особенно выразительны были те, кто представлял землянку. Александр Александрович требовал от них соответствующего выражения лица. Землянка была такая печальная и грустная, молодые актёры выглядели заброшенными и жалкими. Но постепенно, когда дело уже дошло до терема, это выражение менялось. Сколько гордости и чванливости было в их лицах!

Нам было так интересно работать, мы так были увлечены, что даже в школе мы всех приводили в недоумение. «Что это студийцы сегодня на переменах ходят то с такими несчастными лицами, как будто им всем поставили по единице, то вдруг преображаются и, смотря друг на друга, задаются до предела». А мы просто проверяли выразительность нашей мимики. В школе мы всегда с большим воодушевлением рассказывали нашим товарищам о занятиях в студии.

Так, подготовив море, природу и жильё старухи, перешли мы к другим занятиям. Как изобразить дворян, бояр и грозную стражу? На стражу выбрали самых высоких мальчиков, но на занятия должны были приходить все. Преподавательница по ритмике здорово с нами намучилась! Брянцев требовал точного ритмического рисунка – как они выбегают, как обращаются с топориками, и особенно в том месте, где говорится:

А в дверях-то стража подбежала
Топорами чуть не изрубила.

Всем известно, что ребята смешливый народ, и изображать стражу с «грозными лицами» было самое трудное. Но Александр Александрович их так включил в действие, что им некогда было думать о своих лицах, они «зверели» от того, что еле-еле успевали выполнить задание. Конечно, на первых занятиях, когда мальчишки вдруг вместо старика от страха колотили хоть и картонными топориками друг друга, девочки визжали от удовольствия!

Однажды Александр Александрович вдруг остановил занятия и велел нам, девочкам, проделать всё, что полагалось по ритмическому и сюжетному рисунку «стражи». Отказываться у нас было не принято. Мы встали и взялись, как говорится, с усердием за работу, но то, что казалось нам таким лёгким и простым, когда мы сидели и наблюдали, как это делали мальчики, обернулось отчаянно сложным. Конечно, без должной тренировки (хотя ритмикой мы занимались все) это оказалось для нас невозможным. Как сейчас слышу не только смех, но почти рыдания от восторга среди нашей мужской половины, когда мы изображали стражу.

Александр Александрович не останавливал ни смеющихся, ни работающих. Да мы и приучены были так: что бы на занятиях ни происходило, мы обязаны были закончить заданный этюд, если Александр Александрович сам не прерывал действие. Окончив «избиение старика», мы остановились. Повисла длительная пауза, после которой Александр Александрович стал говорить: «Глазами всё кажется сделать легко, а на деле – всё трудно. Какой упорный труд должен быть вложен в то, что со сцены кажется абсолютно лёгким! И самое дорогое, когда этого труда на сцене зритель не замечает. Да, вы молодцы все по очереди, по крайней мере теперь я знаю, как вы должны смеяться, изображая народ, на фразу:

А народ-то над ним насмеялся.

Завтра перейдём к сцене «Бояре и дворяне».

Нам казалось, что эти занятия будут нетрудными и мы быстро сумеем изобразить важность и чванливость этих господ. Но урок начался сюрпризом. Нас всех повели в Русский музей. Александра Александровича мы застали в нетопленной холодной комнате музея с каким-то человеком, который явно был доволен тем, о чём рассказывал ему Брянцев. Принял он нас приветливо, усадил в этой же холодной комнате и стал показывать репродукции картин известных русских художников, где изображались дворяне и бояре. По Русскому музею мы так и не прошли, так как он был на ремонте. Пока рассматривали рисунки, мы и не заметили, что Александр Александрович ушёл. Через час он появился с двумя людьми, которые несли охапки дров. Тут же была растоплена «буржуйка» (так называли тогда железную печурку), и сияющий от радости музейный работник стал рассказывать ребятам, как выглядели бояре и дворяне в разные эпохи и времена. Потом

Александр Александрович опять скрылся и, придя уже с нашими воспитателями, принёс корзинку с бутербродами. Начался пир горой! Этот изумительный человек всё учитывал и всегда знал, как доставить радость детям. Так уютно и так интересно было у этой печурки! Работник музея, очевидно хороший знакомый Александра Александровича, оказался интересным рассказчиком, и это посещение врезалось нам в память и в сердце на всю жизнь.

На занятиях долго думали, как же всё-таки изобразить бояр и дворян? Так как в сказке не определено историческое время, то решили, что бояре будут «пузатыми», то есть чтобы их состояние определялось размером живота, как, например, в Петровскую эпоху (хоть и сбрили им бороды, но животы они всё ещё выставляли вперёд). Подушки помогли сделать ребятам «пузики-животики», как их потом прозвали другие действующие лица. Дворян выбирали наоборот – взяли тощих и высоких. Их, главным образом, учили держать свой торс, еле-еле поворачивать голову, изысканно делать поклоны и реверансы, а «по внутренней линии» вырабатывали «надменность и снисходительность». Но в сцене, когда они вместе с боярами «старика взашей затолкали», вся их чопорность исчезала... Как же это было смешно!

Самые ответственные роли были у «сказителей», которые читали текст от автора. Нужно было выбрать из ребят двух человек с прекрасной дикцией, поскольку стихи нужно было прочесть безукоризненно. Декламируя текст, сказители не должны были мешать действию, которое происходило на сцене. Как умело и тонко надо было включаться после текста старика, рыбки и старухи, чтобы поддержать настроение и чтобы весь текст и всё действие были в определенной тональности! Сказители стояли на возвышении с двух сторон от начала до конца сказки.

Впоследствии Александр Александрович применил этот принцип в постановке Петроградского ТЮЗа в сказке «Конёк-Горбунок» Ершова. Там также по обеим сторонам сцены на балконах читали текст от автора. От сказителей зависела вся атмосфера спектакля – они были ведущими.

На эти роли (также как и на роли старухи, старика, рыбки) пробовали всех ребят. И сами ребята вместе с Александром Александровичем решали, кто был победителем в конкурсе.

В спектакле всё было важно, и всё делалось руками самих детей. Волнение перед первой генеральной репетицией было огромно, но когда репетиция началась, всё встало по своим местам, так как надо было действовать, а значит, на посторонние переживания не было ни секунды времени. Каждый точно знал свой рисунок и логику поведения и с огромным вниманием и ответственностью относился к тому, что делает, будь он сказитель, рыбка, море, боярин или просто осветитель сцены.

Да, очень хорошо и с большой верой в предлагаемые обстоятельства играли ребята! И когда показали спектакль зрителям, он имел огромный успех. Зрителям-детям этот спектакль нравился потому, что он напоминал им любую игру, в которую обычно играют дети, – «в доктора», «в зверей», «в войну», «в сказку», «в разбойников». Нравился ещё и потому, что ни одного слова из сказки не пропадало. А дети очень обижаются, когда на сцене «пробалтывают» текст, так как каждый из них знает эту сказку и любит какие-то свои места. И поэтому он очень внимателен к тексту и ждёт, когда наступит тот момент, который особо впечатлил его при чтении сказки.

Любили этот спектакль ещё и потому, что его играли такие же дети, как и сидевшие в зале. Поэтому

зрители чувствовали себя единым целым вместе с героями представления.

Взрослые получали удовольствие от того серьёза, с каким ребята работали, от фантазии режиссёра, от рисунка всего спектакля и от его вдохновенной атмосферы.

Это была победа студии, и прежде всего потому, что была проделана большая педагогическая работа.

Было ясно, что вложен огромный труд. Мы много раз играли в студии этот спектакль, и каждый раз Александр Александрович находил ошибки. Его любимое «вообще-то хорошо, но...» мы всегда ждали с трепетом – что же последует за этим «но»? Он никогда не обижал, никогда не утрировал, если кто-нибудь сделал не то, он просто объяснял и вместе с нами находил причину, почему это могло произойти. Виновник сам всегда был счастлив, если первый понимал, почему он сделал неправильное ударение или пошёл не в ту сторону, и так далее. Надо было найти, что явилось побудителем неверного поведения. Всё перебиралось по порядку. Таким образом Александр Александрович приучал ребят самим разбираться в своих ошибках и уметь их исправлять. Ребёнок никогда не был оскорблён, а наоборот, уходил победителем, найдя или поняв, в чём суть его ошибки.

Помню, на одном из спектаклей произошёл такой конфуз. Ребята вместо приготовленной «тины» схватили «траву морскую» и выбросили её старику на берег. Когда «трава морская» уже лежала в сетях у ног старика, ребята увидели все сразу свою ошибку. И у всех разом вырвался непроизвольно общий крик ужаса! Публика ничего не поняла, но мальчик, игравший старика, схватил свои сети с «морской травой» и нырнул в море, то есть под ленты, изображавшие море. Старик делал движения, как будто он плыл, и потом исчезал на дне морском. Все ребята замерли, через

секунду старик вынырнул с «морской тиной». Глаза всех участников спектакля с изумлением смотрели на старика, отважившегося на такой поступок. Мы долго не могли прийти в себя, и только когда старик встал на своё место, «сказители» в полной растерянности произнесли: «Пришёл невод с одной тиной».

После спектакля участники с замиранием сердца ждали прихода Александра Александровича. Все понимали, что грозы не миновать, – а он умел быть строгим с ребятами, и мы это знали хорошо! Когда Александр Александрович вошёл, все стояли, опустив головы, все понимали, что каждый был виноват. И вдруг Брянцев похвалил мальчика, игравшего старика, за находчивость, а нам изобразил, какое у нас на сцене у всех было в тот момент выражение лица. Обстановка разрядилась, все стали смеяться после пережитого ужаса, и одна только девочка заплакала, сказав, что «ей до сих пор страшно, как он мог решиться на такое!»

В 1949 году я выступала вместе с артистом театра Вахтангова Анатолием Осиповичем Горюновым в Пушкинские дни, читая в концертном исполнении «Сказку о рыбаке и рыбке». Он читал от автора и за старика, я читала за старуху и золотую рыбку. Я всегда вспоминала брянцевский студийный спектакль. Прошли Пушкинские дни, а мы до последних дней жизни Горюнова выступали с этим концертным номером. И он, смеясь, всегда говорил мне: «А хорошо Александр Александрович поработал для нас!» Я много и восторженно рассказывала ему о спектакле в студии.

И совсем недавно, когда в Москву приехал на гастроли греческий театр, я, посмотрев трагедию Еврипида «Медея» и «Электру» Софокла, вспомнила прекрасную работу Брянцева в студии, так как «греческий хор» напомнил мне хор-море, хор-природу в спектакле «Сказка о рыбаке и рыбке».

Вильгельм Телль

- Девочки, главное запомнить, в каком году был написан «Вильгельм Телль»!

- В 1804-м, и запомни, что это была его последняя законченная пьеса, так как он умер в 1805-м, - ответила Шура.

- Но ведь он ещё после писал «Деметриус» о русском самозванце?

- Слушай, я тебе толком говорю, «Вильгельм Телль» закончил, а о Лжедмитрии не успел, - говорила Шура.

- Ой, девочки, какая счастливая Охитина, - всё знает!

- Ладно, не мешайте, перестаньте тараторить, - уже сердилась Шура Охитина, одна из лучших учениц по литературе.

- Пугачёва, ответь, правда, что Брянцев будет сегодня на уроке?

- Правда, и обязательно тебя спросит, что сказал Чернышевский о поэзии Шиллера.

- А что? - приставала уже к Капе Таня. Не получив ответа, она грустно заметила, - как странно, что в спектакле будут заняты одни только девочки!

- Кто тебе сказал, Волкова?

- Я слышала, Александр Александрович сам это говорил Макарьеву.

- Девочки, послушайте, как здорово говорил Герцен о Шиллере: «Суха душа того человека, который в юности не любил Шиллера, завялаутого, кто любил, да перестал!»

- Во здорово! - воскликнула Шура.

- Не перебивай, слушай дальше, а дальше он добавлял: «Да, надобно перечитывать великих поэтов, и особенно Шиллера, поэта благородных порывов, чтобы

поймать свою душу, если она начнёт сохнуть! – читала Капа.

– Александра, а ты что сидишь и мечтаешь? Ты что, всё уже знаешь? – тербила Таня Охитину.

– Не всё, но знаю многое, думаю, на четвёрку отвечу наверняка, если только Александра Александровича не будет, а если придёт тогда могу и срезаться.

– Не могу вспомнить, что Макарьев говорил о дне Симона-Иуды, – лениво спросила Волкова, отрываясь от книги.

– Так ты посмотри в книгу, а то мечтаешь и ничего не понимаешь. О чём ты думаешь?

– Ах да, вот же: «День Симона-Иуды 28 октября, пора осенних бурь. По древнему поверью, в этот день озеро ждёт человеческой жертвы». Не знаю, кого озеро ждёт, но я сегодня буду жертвой не озера, а урока по литературе.

– Девочки, девочки, вот смешно, слушайте: «Лысуха, – быстро читала Капа, – большая чёрная водяная курица с белым гладким наростом на голове и с перепонками на ногах», надо же, водяная курица, я даже не знала, что такая существует.

– А какое это имеет отношение к Шиллеру? – уставившись на Капу, пронзительно закричала Шура.

– Да что ты кричишь? На, читай, видишь, охотник Верни говорит:

А рыба так и плещет, и лысуха
Нет-нет нырнёт. О, это перед бурей!

А Брянцев такое уж не пропустит, обязательно спросит «а что такое лысуха?» – Ну, и что тогда?

– А я бы хотела играть Берту фон Брунек – австрийскую дворянку! – мечтательно заявила одна из подружек, голубоглазая маленькая полька, но не успев

закончить фразы, вскочила и шёпотом прошелестела: Девочки! Макарьев!

Леонид Фёдорович быстрой и лёгкой походкой вошёл в класс. Леонид Фёдорович Макарьев, преподаватель литературы в студии, был уже актёром в Петроградском ТЮЗе, а впоследствии стал режиссёром и драматургом. Макарьева в студии все любили, а некоторые девочки его обожали.

В общежитии студии им. Лилиной жили только девочки и, главным образом, полусироты и сироты. В студии были разные отделения: драматическое, музыкальное, танцевальное, в которое входили занятия по пластике, ритмике и характерному танцу, отдел живописи и скульптуры. Ребята, смотря по способностям, распределялись по отделениям. Дополнительно к этим занятиям были введены уроки по литературе, теории музыки, урок «музыкального слушания», уроки фехтования, хорового пения. Эти уроки были обязательны для всех отделений.

В студии было много приходящих ребят, но основой студии, так сказать, стержнем её, были девочки, жившие в общежитии. С ними больше всего занимались, на них больше всего обращали внимания.

Жили мы интересной и увлекательной жизнью. Нас не смущало, что кормили нас плохо, хотя и сытно, хлеба нам давали уже вдоволь, жарились котлеты на жиру и масле, а не на рыбьем жире. Правда, котлеты редко были мясные, больше из картофеля и капусты, но мясо часто появлялось в размельчённых кусочках в супе, даже давали сладкое без сахара: компот, кисель, а по праздникам – пироги. Но вопрос еды в эти годы нас не занимал, мы были слишком заняты. Главное сыты, а как и чем – это ерунда. Был бы интерес в жизни! А интересов было много.

– Итак, друзья, на чём мы остановились? – спросил Леонид Фёдорович, входя в класс.

- Вы говорили, что Шиллеру в «Вильгельме Телле» удалось изобразить подлинным героем народ, - пролепетала Капа.

- А почему же он назвал пьесу «Вильгельм Телль»? - вынимая книги из портфеля, продолжал говорить Макарьев.

Ответить не успели, так как открылась дверь и появился Александр Александрович. Все встали, но что-то булькнуло внутри и покатилося к ногам. «Душа ушла в пятки, - подумала Капа, - неужели не вернётся на место?» И от этой мысли ей стало смешно.

- Ты что улыбаешься, Пугачёва? - прошептала Таня. - Это же неприлично!

Брянцев извинился перед Макарьевым, что он помешал, но попросил разрешения раздать ребятам листки для письменной работы.

- Надо торопиться, я с будущей недели приступаю к постановке вплотную.

Занятия по литературе шли в помощь к будущему спектаклю.

- Очень хорошо, Александр Александрович, - ответил Макарьев. - Шура, раздай листки!

О чём говорил Брянцев с Макарьевым, мы уже не слышали, так как все мысли были направлены на то, что в листках.

- Таня, читай громко каждый вопрос, который написан на листах, а потом уже раздавай по очереди, начинай справа, - сказал Брянцев.

Все замерли. Таня начала читать громко и внятно:

- Кто являлся действительным героем пьесы Шиллера «Вильгельм Телль»? Кто намечался после убийства императора Альбрехта на престол, в какой картине и кто именно говорил об этом? За что боролся народ в пьесе Шиллера «Вильгельм Телль»? Какова природа страны в пьесе? И почему именно Шиллер выбрал местом действия такую природу?

Голос Тани становился всё глуше, иногда она значительно взглядывала на нас.

- Когда природа помогала народу? В какой сцене и кто из действующих лиц говорит об этом? - продолжала Таня. - Кто первый из действующих лиц спросил: «Свободны мы?»

Листы быстро разбирались, и каждый исполнитель с головой уходил в заданный ему вопрос. Пьесу мы знали почти наизусть. Мы с Макарьевым тщательно её разобрали, но сейчас всё путалось в голове. Александр Александрович вышел вместе с Макарьевым.

- Девочки, а про водяную курицу нет вопроса? - сострила Шура. Но входящий Макарьев услышал вопрос.

- Охитина, ты перепутала пьесы, это у Маршака в «Кошкином доме» бежит курица с ведром, а сейчас вопросы по пьесе Шиллера.

Все засмеялись.

- Ну, думайте как следует. Я через сорок минут приду и заберу ваши листки, только отвечайте каждая без подсказки.

Как только дверь захлопнулась, началось коллективное сочинение. Все сгрудились вокруг Охитиной.

- Ну, отвечай, Шура, что мне писать?

- А что мне?

- Тише, тише, девочки, давайте все всё по порядку, тогда мы напишем быстрее.

- Девочки, пускай она идёт на место Макарьева, берёт пьесу, а мы по очереди будем задавать вопросы.

- Ладно, очень хорошо! - зашептали все и расселись всё-таки вокруг Шуры, кто на полу, кто на скамейке.

Никто даже не заметил, что Макарьев, приоткрыв дверь, хитро улыбнулся и ушёл. Потом они пришли с Брянцевым, тоже посмотрели на это коллективное творчество и, тоже не сказав ни слова, ушли.

А мы работали вовсю, нам было некогда, и все помогали друг другу. Выяснилось, что Шура может ответить не на все вопросы. Все думали, спорили и не заметили, что прошло не сорок минут, а целых полтора часа, что урок по ритмике был уже Брянцевым отменён и что прошла перемена!

Перед тем как войти, Макарьев постучался. Очнувшись, все сели на свои места, и Таня тихо произнесла: «Войдите». Мы любого ожидали, но чтобы Макарьев постучался!!! Нам стало всё понятно! Он всё видел и не хотел нас ставить в неловкое положение.

- Ну, как, готово? - спросил он, - писали как условились? Без подсказки?

Молчание было ответом. Очевидно, у нас было такое выражение лиц, что он не выдержал и засмеялся. Мы поняли, что он разрешает быть откровенными.

- Нет, Леонид Фёдорович, одному это невозможно, есть спорные вопросы, - сказала Капа.

- Конечно, да один не может всё запомнить! - подтвердила Таня.

- Пожалуй, вы правы, мы ещё раз с вами разберём пьесу по всем этим вопросам, очевидно, мы чего-то ещё не учли.

- Да, Александр Александрович требует от нас точного знания пьесы и её разбора по главному событию.

- А то, что вы на все вопросы думали и отвечали вместе, это даже лучше. По крайней мере, теперь вы будете знать весь материал!

Мы, счастливые, сдавали свои листки.

Через неделю в студии приступили к репетициям пьесы «Вильгельм Телль». Александр Александрович знал, что пьесу мы прошли хорошо и разобрали её вдоль и поперёк.

- У нас очень сокращённый вариант пьесы, так как нашими силами мы всю её не одолеем, - начал

Брянцев, – но основные события в пьесе остались. Пьеса большая и трудная, но вы уже взрослые, многие из вас уже кончают школу, и вам надо определять не только свою дальнейшую судьбу, но и своё мышление, – продолжал Александр Александрович.

Вы знаете, что в этой пьесе народ одержал окончательную победу, а вам это близко и знакомо. Вы знаете, как боролся наш народ, как боролись ваши отцы, старшие братья, матери и старшие сестры, чтобы сбросить с себя гнёт царизма. Многие из вас были свидетелями тех боёв, которые происходили у нас в Петрограде. Многие ребята в вашем возрасте стали героями.

Александр Александрович долго говорил, как произошла революция у нас в России, как повлияла на творчество Шиллера Французская революция XVIII века. Сказал, что лозунг «Свобода, равенство и братство» Шиллер ввёл в пьесу «Вильгельм Телль» и устами Берты об этом говорит:

И первый ты
Средь равных и свободных, Любовь народную
ты заслужил Величием деяний благородных.

Кстати, пьесу Брянцев знал наизусть.

В процессе репетиции Александр Александрович нам сказал, что будет ставить спектакль без декораций; на сцене будет только один помост с возвышением. Мы должны сыграть так, чтобы зритель поверил во все обстоятельства, которые мы будем ему предлагать. Поверил бы в скалистый берег, в то, как рыбак вытаскивает свой челнок, поверил в замок барона Аттингаузена или в лес.

– Вы должны сами конкретно ощутить, что вы находитесь в горах, а над вами снежные вершины.

Если вы твёрдо будете знать и понимать, в каких предлагаемых обстоятельствах вы действуете, то и зритель вам поверит.

Нам вначале казалось, что силой своей убеждённости мы всё-таки не сможем заставить зрителей поверить, что на пустой сцене они должны увидеть замок или лес. Но когда мы начали репетировать, то уже в первом явлении, когда Руоди говорит:

Живей, мой мальчик! Вытащи челнок!
Близка гроза. Уже гремят лавины.
Утёс покрылся шапкой облаков,
И холодом пахнуло из ущелий.
Вот-вот над нами буря разразится... —

все поняли, что Александр Александрович был прав и что можно играть без декораций и создать нужную атмосферу.

Работа была трудная и упорная. Впервые нам раздали роли, каждый уже знал, кого он будет играть. В этой работе мы почувствовали – это экзамен на нашу зрелость. Вначале Брянцев даже не требовал точного знания текста, было важно, чтобы мы понимали, в чём действие каждой сцены, какое событие происходит в данном явлении.

– Ты зачем и откуда пришла? А что ты делала до того, как пришла? – постоянно задавал нам вопросы Александр Александрович во время репетиций.

Мы придумывали целые биографии людей, разыгрывали этюды на тему данной сцены, и когда Александр Александрович увидел, что ребята понимают и разбираются в той или иной сцене по существу, он приступил к тексту. Но происходила странная вещь как

только мы произносили не свой текст, а от автора, то моментально начинали декламировать.

- Не пори бессмыслицы! Перестань себя слушать! Перестань петь! - раздавалось из зала.

- Что ты размахиваешь руками? Ты не понимаешь, зачем ты в этой сцене? Давайте поможем ей!

Репетиция приостанавливалась, и всё опять начиналось снова. И какое каждый из нас получал наслаждение, когда начинал «действовать»! Он забывал про голос, про свои руки, - ведь каждый должен был в споре с партнёром убедить его в чём-то или что-то доказать.

Ни одной пустой фразы не было в спектакле, мы поняли на репетициях «Вильгельма Телля», что такое «внутренний монолог», что такое «предыгра», что значит пластика роли. Всему этому мы научись. Александр Александрович не давал нам делать ни одного лишнего жеста.

Таким образом, мы были более убедительны и более выразительны. Ничто не должно было отвлекать, разбивать внимание, с тем чтобы всё было ясным по линии главного события.

И только необыкновенное терпение и изумительная любовь к детям помогли Брянцеву довести до конца эту сложную трудоёмкую работу. С какой заботой и какой лаской он относился к творческим мучениям ребят! Сколько было переживаний и сколько раз он слышал от любого из нас: «Нет, нет, я этого не могу сделать! Это у меня не выйдет!»

- Что не выйдет? Чего ты не можешь? Разве ты не понимаешь, о чём я тебе говорю? А если понимаешь, значит, всё и выйдет. Нет слова «не могу», есть слово «не хочу». А ведь ты хочешь играть эту роль? Да? Значит, надо ещё разобраться.

И всё начиналось сначала.

Мне посчастливилось играть самого Телля. Александр Александрович уделил мне много внимания и много труда положил на разбор психологического рисунка роли.

Та страстность, с которой мы все работали, вера и вдохновение помогли нам создать этот спектакль. Масса репетиций ушла на чистую технику этого спектакля. Выстрел Телля из лука репетировали без конца: надо было создать полную иллюзию, что я попадаю стрелой в яблоко, находившееся на голове сына.

И Александр Александрович сумел добиться от нас того, чего хотел. Нам казалось, что мизансцены рождались сами собой, а когда был вылеплен – именно вылеплен – весь спектакль, мы увидели, что работали по точному рисунку, задуманному Брянцевым.

Перед убийством Геслера я всегда так волновалась, меня так захлестывал темперамент, и огромный монолог я говорила в таком темпе, что и Александр Александрович волновался за меня и говорил каждый раз на репетиции:

– Не рви сердце и голос! Сбереги до спектакля! А перед спектаклем он каждый раз предупреждал:

– Если выпалишь монолог – убью!

Я знала, что он не сердился, но он действительно боялся, что я сорву голос. Прошло почти полвека, а монолог Телля у меня до сих пор звучит в голове. И последние слова этой сцены:

Узнал стрелка, другого не ищи!
Свобода хижинам и мир – невинным!
Не страшен ты теперь моей отчизне!..

покрывались бурным криком всего зрительного зала. И на появление народа на сцене со словами «Что

здесь такое? Что произошло?» – ребята в зале, то есть зрители, не давая ответить Армгарде, сами за неё отвечали: «Убит! Убит!»

Впервые познала я тогда, что такое сила искусства! Дело было не в нас, а в правильной трактовке пьесы и рол ей, а это заслуга была дорогого всем нам и любимого педагога, режиссёра и друга Александра Александровича Брянцева. Мы несколько раз играли этот спектакль в студии и на сцене Петроградского ТЮЗа. На спектакль приходили не только дети, но и взрослые. Однажды пришли вместе с Александром Александровичем за кулисы Антон и Евгений Шварцы (Антон был тогда очень известным чтецом, а Евгений – начинающим драматургом и писателем). Антон и Евгений поцеловали мне руку поблагодарив за спектакль. Я от неожиданности покраснела, вернее, заалела, – это было впервые в моей жизни! Александр Александрович сказал:

– Ну вот, мы и взрослые стали... Поцеловал меня в щёку и шепнул:

– Ну, не очень-то зазнавайся, ведь они добрые, а у меня есть к тебе замечание! – и повёл Шварцев дальше.

– Что он сказал? Взрослая?

Так впервые я осознала, что с детством моим покончено, с мрачным и грустным детством, где только студия для меня – остров счастья!

Я побежала в артистическую уборную, там ожидали меня мои подруги, и от общей возбуждённости, от пережитого волнения на спектакле, от грусти и радости – от всего вместе – заплакала. Девочки стали утешать, а кто-то, проходя, сказал:

– Не люблю истеричных ребят!

Слёз как не бывало. Я до сих пор помню интонацию этого голоса. С тех пор я поняла: никогда не надо плакать на людях. Хорошо, что это был не первый

спектакль, и этот эпизод не мог омрачить нашу радость!

Много, много лет спустя я играла в Театре драмы спектакль «Обыкновенный человек» Леонова, где один из персонажей спектакля произносил эту фразу, обращаясь к девочке Аннушке:

- Ну вот, мы и взрослые стали!

И я всегда вспоминала дорогого мне человека, Александра Александровича Брянцева.

Конёк-Горбунок

В нашей жизни произошли большие перемены. Некоторых из нас взяли в только что открывшийся Петроградский ТЮЗ участвовать в спектакле «Конёк-Горбунок». Нужно было заменять иногда девочек из художественной балетной студии Миклоса, которые танцевали жар-птиц. Счастью не было конца: нас взяли! Нам поверили!

Нас повели в театр на примерку костюмов. Перед тем как выйти из студии, мы прощались с девочками, нас благословляли, нам желали счастья, кто-то даже всплакнул, как будто мы шли на ратный бой. Перед дверью в театр мы взялись за руки и поклялись не посрамить честь студии.

Так я впервые в жизни вступила на подмостки настоящего театра. Всё было необычным. Необычной была сцена, зал, актёры, музыканты и даже педагоги, которые усаживали ребят в зрительном зале. За кулисами ходили тихо, разговаривали вполголоса. Не было суфлёра. Никто актёров не приглашал на сцену, они сами знали время своего выхода и задолго готовились к нему.

Александр Александрович в зале и за кулисами не ходил, а, как нам казалось, плыл по воздуху – так неслышно он появлялся то тут, то там. Но, как правило, во время спектакля он сидел в зрительном зале.

Костюмы нам всем подошли. Нас сразу же повели репетировать на сцену, обрядив в них. Мы уже этот танец знали, так как в студии нас натренировали изрядно, но здесь, в новой для нас обстановке казалось, что всё должно быть по-другому. И действительно, всё

было иное. Сам Александр Александрович принимал участие по вводу нас в спектакль.

Мы были не только птицами вообще, нет, каждая была со своей биографией. Одна - испуганная и трепетная, другая - сильная и уверенная, и так далее. Нас было пятеро, и все пятеро помимо рисунка танца несли содержание сцены. Как по-разному мы должны были клевать (на шапках у нас были клювы) зерно, рассыпанное для нас Иваном-дураком! Как тщательно вместе с Еленой Николаевной Горловой Александр Александрович работал над каждым движением наших крыльев! Как требовал от нас искренне пугаться, когда Иван-дурачок хватал одну из нас и уносил с собой! Мы повторяли без конца, и без конца Александр Александрович нам объяснял, чего он от нас хочет.

Домой мы пришли такие усталые и замученные, что ожидавшие нас девочки были разочарованы: ни огня в глазах, ни особого возбуждения на лицах они не увидели.

- Что с вами? Провалились? Не будете танцевать? - волновались подруги.

Мы ничего не ответили и побрели в столовую. Только плотно закусив, обрели мы дар речи. Рассказ о театре был необыкновенно интересным, мы наделяли театр не только теми чертами, которые увидели, но и чертами того фантастического мира, который сиял в наших счастливых глазах. И когда кто-то произнёс: «Да, правильно Александр Александрович говорит, что театр - это огромный труд!» - на это тут же посыпались возражения:

- Ну и что, а зато какое счастье! Что может быть интересней и лучше театра!

И все с этим согласились.

Ложась спать, я подумала: а каким огромным трудом была репетиция не только для нас, но и для актёра, игравшего роль Ивана-дурачка, артиста Ивана

Алексеевича Развеева. Ни тени неудовольствия, ни слова об усталости. Каждый раз с полной отдачей и с какой-то внутренней радостью репетировал Развеев. По окончании репетиции он всех нас поблагодарил и ушёл.

И я видела, как был доволен Александр Александрович его поведением.

Антигона

На изучение материалов, связанных с постановкой в студии трагедии Софокла «Антигона», потребовалось очень много времени. В стенах студии нараспев декламировались стихи греческих драматургов, в тёмных коридорах слышались гекзаметры Гомера. Изучали пластику тела, требовалось знание жеста, выработывалась лёгкость в походке, стремительность и окрылённость в беге.

Из рассказов Брянцева о жизни самого Софокла мы уже знали, что сам драматург, наряду с занятиями наукой, получил великолепное образование в сфере гимнастического искусства и музыки, входивших в круг полного воспитания афинского юношества.

Начались уроки хорового пения а капелла. Брянцев уверял, что когда человек поёт без аккомпанемента, то он лучше развивает слух и координирует его с голосом. Ведь иногда человек слышит, что другой поёт неправильно, но сам спеть правильно не может, так как голос не подчиняется слуху, а в хоре это сразу обнаруживается, и человек начинает постепенно приучаться петь правильно. Брянцев считал, что хор развивает ещё и ощущение ансамбля, вырабатывается однородное понимание того, что от тебя требуют, и тогда уже легче говорить о тональности спектакля в целом.

Александр Александрович знал трагедию «Антигона» досконально. Он знал сказания и мифы. В то время нам было неизвестно, что Брянцев уже ставил «Антигону» в Передвижном общедоступном театре в Петрограде в 1908 году. Он был влюблён в трагедию «Антигона» и с большим для себя волнением начал первые репетиции. Он хотел, чтобы мы поняли, какими

интересами жили люди античной Греции и что их побуждало на определённые поступки. Репетировать мы начали в самом большом помещении студии – просторном зале для приёмов в бывшем особняке Нарышкиных (там помещалась студия). Зал предоставлял большие возможности для действия, и акустика там была великолепной. Голоса звучали мощно и красиво – иногда мы даже страдали от резонанса, так как невольно начинали слушать себя, а это означало, что мы переставали действовать. Тогда Александр Александрович прерывал репетиции.

Надо сказать, что все участники спектакля внутренне сразу повзрослели. На занятиях по литературе Леонид Фёдорович Макарьев читал нам лекции в помощь спектаклю. Мы изучали творчество Софокла. Мы узнали, что мифологическая фабула служила основой не для одной лишь трагедии, но и для других областей художественного творчества классической Греции. Миф об Эдипе потрясал наши неокрепшие умы, и мальчик с проколотыми ногами, убивший своего отца, отгадавший загадку Сфинкса, снился нам по ночам. Мы узнали, что слово «оркестр» происходит от древнегреческого слова «орхестры» и обозначало полукруглую площадку в театре Диониса. Могла ли я тогда предполагать, что через сорок лет я этот театр увижу в Акрополе воочию? По склону горы идут полукругом каменные ряды сидений для публики, они прорезаны радиусами проходов и ступенями, спускающимися к полукруглой площадке больших размеров, а за ней остатки эстрады – бывшая сцена. Они чем-то напоминают наши стадионы. Кстати говоря, «стадион» тоже древнегреческое слово. Сцена Петроградского ТЮЗа на Моховой напоминала греческие театры. Аудитория Тенишевского училища, из которой был сделан зрительный зал, оправдывало это назначение.

Макарьев приобщал нас к эллинской культуре. От нас требовалось точное знание материала, относящегося к трагедии Антигоны, конечно, в пределах наших возможностей.

Перед Брянцевым как постановщиком вставал ряд трудностей, связанных, прежде всего, с нашим возрастом, а также с оформлением сцены и наличием хора. «Играть так, как её играли античные эллины, мы с вами не сможем, да это и не надо, – говорил Александр Александрович. – Мы будем стараться передать всю сложность пережитого Антигоной, всю её трагедию, которая заключается в непримиримом конфликте между Антигоной и Креонтом. Мы должны точно знать дух эпохи, в которой произошла трагедия». Не только на лекциях Макарьева, но и на репетициях Брянцева мы осваивали огромный познавательный материал. Мы задавали Александру Александровичу такие сложные вопросы, что однажды он не выдержал и сказал: «Вот о чём мы договоримся с вами: я знаю, что все вы стали образованными и умными, но не надо мне свою образованность показывать. Классические пьесы всегда являются для актёров прекрасной школой, где на очень высоком уровне развиваются их таланты и вкусы. Вот давайте и попробуем их развивать».

Вновь и вновь Александр Александрович спрашивал каждого, что он знает о своей роли. Как терпеливо и умело подводил он нас к тому, чтобы мы точно разобрались во взаимоотношениях людей и переплетении фактов. Каждый должен был знать своего героя как самого себя. Были репетиции, когда Александр Александрович нас не останавливал, и мы интуитивно действовали – иногда даже правильно. Но после такой репетиции был особенно тщательный разбор пьесы и ролей. Думали, спорили, доказывали, что иногда по вдохновению можно добраться интуитивно до больших высот. «Ведь даже когда всё

точно знаешь, как по нотам, всё равно, – говорили мы, – можно сыграть плохо». К тому же собственное физическое состояние имеет большое значение. Например, какая же я Антигона, если у меня насморк? А на поверку оказывалось, что когда знаешь, за что борешься в роли, в пьесе, то ты всё равно Антигона – будь ты с насморком или без него. Когда знаешь все ходы и все извороты души твоей героини, то если уж и ошибёшься, то разве только по мелочам, но основу роли, для чего ты существуешь в спектакле, пронесёшь до конца.

Метод Брянцева был таков: мы должны были быть убеждены, что сами до всего доходим. Мы тогда не понимали, что не только весь спектакль, но и все трактовки ролей были решены и сделаны Брянцевым.

Как часто задавали мы друг другу вопросы: неужели трагические актрисы переживали всё, что есть в трагедии? Наверняка они в жизни ощущали нечто подобное. Кого? Ну кого же так яростно ненавидеть, как Антигона ненавидела Креонта? – думала я, репетируя роль Антигоны. И потом, ради своей великой любви к брату Антигона идёт на подвиг! Люблю ли я своего брата великой любовью? Вот если бы мне сказали, что моему брату грозит смерть и только я могу спасти его, но при этом должна умереть. Конечно, я спасла бы его, но ему ничего не грозит! И никто от меня этого не требует. Нет, нет, я не сыграю эту трагедию, я не сыграю Антигону, ведь всё это надо пережить!! В подземной обители её радостно встретят отец, мать, брат, и это её утешает. Такая встреча меня тоже может обрадовать, но меня страшит разлука с землёй!!! А уж с возлюбленным просто беда. Перебрала в мозгу всех мальчишек, которые мне нравились, но никто не был «возлюбленным».

Ночью заснуть было невозможно, мысли проносились с такой быстротой, что приходилось на

минуточку присаживаться на постели, трясти головой, чтобы всё пришло в норму. Проклятый вздох, который вырывался от переполненных чувств, обязательно кого-то будил, и тот устрашающе заявлял: «Слушай ты, потомок фиванского царя Лая, на тебя опять нужно лаять, чтобы ты никого не будила». Я задерживала дыхание, чтобы меня не было слышно, зажмурилась с силой глаза, чтобы уснуть, но ничего не получалось, только хуже становилось. Через секунду я должна была срочно накидывать на себя не только одеяло но и подушку, чтобы не услышали моего выдоха. И от того, с какой быстротой я всё это проделывала, я окончательно просыпалась.

В висках стучало, а мысли всё лезли в голову. Ведь вот Антигона не боялась пойти одна ночью посыпать землёй покойника? И вдруг стали всплывать картины из недалёкого прошлого – о том, как мы в голодные годы ходили с ребятами в «мертвушки», где отпевали покойников, чтобы получить от родственников умершего горсточку риса, которые они иногда раздавали для поминовения усопшего. Однажды, получив рис, мы решили дождаться следующего отпевания. Во время панихиды мы услышали, что рядом в комнате трещат дрова – значит, топится печь! Вот хорошо бы погреться! Переглянувшись, потихонечку стали пробираться к двери. Приоткрыли – и, о ужас! – масса покойников, и все скрюченные от мороза, а у печки натянута верёвка, и на ней, как бельё, висят мертвецы. Сторож перед тем, как укладывать мертвецов в гробы, отогревал их...

Вошли в морг и попросили у сторожа разрешения отогреться. «Давай садись, ребята! – и отодвинул в сторону мертвецов. – Живым – живое», – сказал он и понёс священнику кадило, которое разжигал у печки. Пахло ладаном, было тепло. Кончилась панихида, все ушли. «Если хотите, посидите, – сказал сторож, – я

скоро приду». И закрыл на замок мертвушку. От тепла мы разомлели и стали засыпать – и ничего, никакого страха. Была лишь одна дума: дадут ли рис при следующем отпевании?

Да, зима была суровая, умирали от сыпняка, а мы ничего не боялись. Подумать только, какая сила у голода – все чувства притуплялись. Сейчас бы я, конечно, умерла от страха!.. И придёт же такое в голову ночью...

Утром в школе я была сонная. Посмотрев на себя в зеркало, увидела бледное, исстрадавшееся лицо. Вот они, муки творчества! Если так будет продолжаться, Брянцев отнимет у меня роль – это уж наверняка. Скажет: вредно отражается на здоровье.

«Но почему, почему у меня в моей жизни не было подвигов?» – думала я. Завтра же возьму в библиотеке биографию трагической актрисы. Надо всё знать, надо понять, где находились истоки исполнения роли?

И снова, когда воцаряется тишина в спальне, когда остаёшься одна со своими мыслями, то тысячу раз проверяешь правильность своего поведения на сцене, обдумываешь всё, что было найдено и сказано за сегодняшний день. Знаменитый монолог Антигоны:

Подземная гробница, ты мой вечный
Приют, увы! мой свадебный чертог!
Я уйду навеки к вам, о тени
Любимые, бесчисленные, к вам
Сошедшие в жилище Персефоны! —

всё время звучал в моей голове. Почти на рассвете хватаешься за книгу и вычитываешь, что во времена Софокла самым большим преступлением было оставить убитых без погребения. И Софокл, страстный афинский патриот, вменяет в вину Креонту попрание этих чтимых

испокон веков традиций. Виновен именно Креонт, правитель, а не фиванский народ, ибо Креонт взял на себя непосильную для человека ношу – самому предписывать законы, держа в своих руках жизнь и смерть граждан, то есть дело, достойное деспота и тирана, но никак не мудрого правителя, отца своего народа... Поэтому всё сочувствие Софокла и читателей находится на стороне Антигоны, смелой девушки-героини, поднявшей голос против тиранических действий Креонта...

Как будто всё понимаешь, ждёшь с нетерпением репетиции и прихода Александра Александровича. Понимать—это хорошо, но как выразить, как добиться, чтобы понимали тебя? Как сделать, чтобы поверили тебе? И только доверие и вера в Александра Александровича помогали тебе верить в себя. Он добьётся, он не выпустит тебя в спектакле, если хоть что-то его не устраивает. И сердце начинает успокаиваться. Мои товарищи, занятые в «Антигоне», переживали вместе со мной и тоже мучились своими ролями.

Спектакль «Антигона» был поставлен как часть учебного плана в стенах студии.

Следующим спектаклем в студии был «Том Сойер». Этот спектакль стал судьбой для многих участников этой работы, так как был целиком перенесён на сцену ТЮЗа и на многие годы вошёл в его репертуар. И многие его участники были приняты в труппу замечательного театра.

ТЮЗ. Письмо Макарьева

Писать о своей работе, особенно о работе на сцене, трудно. И ещё труднее встретить человека, к отзывам которого о своей работе можно отнестись с полным доверием. Таким человеком был для меня Александр Александрович Брянцев. Другим таким моим учителем был ближайший сподвижник Брянцева – Леонид Фёдорович Макарьев – актёр, режиссёр, педагог, драматург, искусствовед... Да кем он только не был!

Много-много лет спустя после наших встреч в студии и в ТЮЗе он написал мне к моему юбилею письмо. Привожу его почти целиком:

«Мы, актёры Ленинградского ТЮЗа, с увлечением смотрели спектакль, поставленный А. А. Брянцевым в Детской художественной студии и показанный на сцене театра. Это была драма «Вильгельм Телль». Главную роль играла Капа Пугачёва. Она стала уже общей любимицей нашего театра и вместе с другими «студийками» принимала участие в наших первых спектаклях – «Конёк-Горбунок» и «Догоним солнце».

То Звёздочкой, то Девочкой в сарафане она мелькала каждый день среди наших актёрских рядов и всегда была оживлена и весела.

Однажды она выступила в своей работе, сделанной под руководством А. А. Брянцева, в роли Антигоны («Антигона» Софокла), и уже тогда обратила на себя наше внимание своим великолепным и редким для девочки драматическим темпераментом и пластичностью движений.

После премьеры «Телля» Ю. М. Юрьев подошёл к режиссёру спектакля А. А. Брянцеву и сказал: «Эта девочка, что играла Телля, замечательная будет

актриса. Её непременно надо учить и помочь ей стать актрисой».

И Брянцев представил Юрьеву главную воспитательницу Пугачёвой – Елену Николаевну Горлову-Пашкову, которая была в то время актрисой нашего театра.

Ученица известного московского педагога-пластики Э. И. Рабенек, Е. Н. Горлова-Пашкова действительно очень много сделала для своих воспитанниц. Она привила им ту пластическую культуру, которая отличала наш ТЮЗ от всех других театров того времени. Эту культуру Брянцев стремился внедрить в наш творческий обиход. Он любил говорить: «Актёр должен быть пластически выразителен, даже когда он молчит».

Это был принцип и нашего воспитания в ТЮЗе.

И вот К. Пугачёва была исключительно выразительна без всякой примеси искусственной танцевальной манерности. Ее лёгкость и точность обретали в каждом движении почти скульптурную жизненность, изящество и содержательность. Когда она брала в руки «лук» и «стрелу», их воображаемость вдруг становилась реальной предметностью. Она изящным и профессионально точным движением своей выразительной руки «натягивала» «тетиву» – и вдруг, оторвав от стрелы руку, впивалась взглядом в самый «полёт» пущенной ею «стрелы»... Сила веры в произведенное действие! Это было удивительно прекрасно, помимо всего прочего, что составляло волнующее содержание роли. И в этом полёте возникал ещё один выразительный момент – это «звук летящей стрелы». И народ, присутствовавший при этом поединке с враждебной силой «поработителей», как бы согласным «хором» оживлял своим звучным молчанием полёт воображаемой сценической стрелы. Такова была сила образного ансамбля в игре детей, творчеством

своим входящих в мир новых социальных чувствований и заражавших нас, взрослых, силой своей веры в общую конечную победу Великой революции.

Это был спектакль, современный и гневный, содержательно-театральный и в то же время глубоко правдивый по раскрытию самого дорогого в искусстве сцены – её организующей силы, творящей подлинно новые мысли о жизни и человеческих правах на счастье и свободу.

Пугачёва долго была украшением нашей студийной группы. Её великолепная актёрская одарённость проявлялась во всем и помимо сцены: в играх, в импровизациях, в манере рассказа.

Она была «великим и смешным импровизатором». Она умела это делать как-то легко и беспретенциозно, просто, как бы походя, без всякой подготовки. Сколько чудесных вечеров-вечеринок мы пережили по поводу всяких неприхотливых событий как в студии, так и в театре. Часто подолгу не расходились после спектакля, задерживались из-за какой-нибудь небылицы, в которую поверила сама Капа Пугачёва, потом заставила в неё поверить всех нас, а потом она же удивлялась тому, кто же это всё выдумал?!

На сцене появился новый и небывалый герой.

«Девочка!» – часто несло из зрительного зала. Обычно это нисколько не ослабляло внимания и радости от встречи с этим новым и всегда близким по духу, по возрасту, по повадке юным современником. В нём всегда была какая-то своя, обаятельная для зрителя подлинность мальчишеской ловкости, юмора и изобретательности.

Чтобы, выходя на турнир со зрителем, преодолеть мальчишеское недоверие к актрисе в роли мальчика, нужен был подлинный талант и побеждающая сила настоящего искусства. И покорённый однажды в раз увиденной роли, зритель всегда ждал Капу Пугачёву,

радостно шумел при её появлении на сцене, потом замолкал, потом снова смеялся, грохотал и аплодировал.

Пугачёва по существу первая решила на сцене нашего детского театра сложнейшую проблему, для того времени ещё не вполне ясную и даже загадочную – проблему амплуа трагедии в новом его качестве, когда потребовалось от актрисы не простое переодевание в мужской костюм, как это бывало в старом театре, но в глубоком смысле органическое и творческое перевоплощение. Её герои были разнохарактерны и приходили из далёких от нас времён, из чужих стран; они были и смешные и жалкие, и трусливые и смелые; русские и нерусские. Но всегда они были близки и родственны чем-то сидящему в зале юному зрителю. Они были правдивы, и зритель им верил. Традиционное амплуа трагедии, имевшее в прошлой истории театра узкое и довольно специфическое применение, в советском театре для детей приобрело новое и весьма важное педагогическое значение. Оно стало особенной специальностью нашего советского ТЮЗа. Наше амплуа трагедии было в подлинном смысле слова выстрадано советскими актрисами в очень сложной и трудной борьбе за детский образ на сцене. Ведь настоящие дети не могут быть допущены в театр, чтобы играть детские роли. Детей могут сыграть только профессиональные актрисы. Но как вызвать к себе доверие в ролях мальчиков, например, у настоящих школьников-ребят, которые, раз угадав, подметив в голосе, в движениях неправду, уже готовы отказать смелой актрисе в праве на артистическое уважение? Предстать перед зрительным залом, наполненным отважным и резко строгим зрителем, – для этого нужна ещё и большая смелость. Актрисе Пугачёвой понадобилось искать те сценические приёмы и выразительные средства, которые могли бы пересилить естественное сомнение

зрителя в достоверности и полноценности человеческой правды в образе сверстника, выступающего на сцене. На языке сценической техники это «пересилить» означало увлечь зрителя, заставить его забыть о возможном театральном обмане, вступить со зрителем в своеобразный заговор и внушить к себе полное доверие, как к достойному товарищу и единомышленнику. Вот почему герой-мальчик или подросток – из какой бы эпохи или страны он ни появился на сцене нашего театра – будет близок юному зрителю по сходству интересов, чувством своей детской потребности во внимании и такого же своего права на свободу и независимость перед любой опасностью нарушения этих великих прав детства.

Великий фантазёр и бродяжка, друг и приятель Тома Сойера, Гекльберри Финн появился на сцене в столь изуродованном наряде, в такой длиннополой шляпе и в таких грязных оборванных ботинках, а в руках у него была такая драная мёртвая кошка, что ребятам-зрителям сразу же был дан как бы «негласный сигнал» – внимательно следить за этим чумазым уличным парнем и не упускать ни одного его движения, ждать от него «самого необыкновенного».

Капа Пугачёва в этой роли появилась не как забитый жизнью бродяга, но как повелитель всех ему подобных сверстников и властный предводитель смелых и благородных, независимых и отчаянных искателей приключений... Вожак мальчишеской вольницы, Гек Финн – враг благополучия, богатства и обеспеченной жизни... Его дело – жизнь на необитаемом острове и путешествие на плоту.

Но что это? Как трясётся от страха этот бесстрашный повелитель всех уличных мальчишек, оказавшийся на кладбище ночью? Как отчаянно дёргается его большой палец на правой ноге, когда нечистая сила обступает его среди молчаливых могил,

полных необъяснимых ужасов в мертвенном свете лунной ночи. Да разве можно не верить этому парню, когда всё так естественно и точно и вздымаются «волосы дыбом» у самого опытного театрального зрителя. Разве есть время для рассуждения о том, что это «совсем не мальчик, а девчонка-актриса?!»

Пугачёва блистательно играла эту роль. Да только ли эту роль она оставила в памяти тысяч юных зрителей, унёсших с собою в жизнь свой первый театральный сезон, когда Капа Пугачёва их покорила своим удивительным Геком?

От роли к роли Пугачёва становится всё мудрее и ярче как актриса и тонкий художник.

В её ролевом списке несколько творческих работ, которые могут быть названы «классическими» в решении эстетических задач, стоящих перед актёром театра для детей. Это подлинные открытия по принципиальной направленности и точности выполнения художественного замысла. Не было спектакля, чтобы актёры лишили себя удовольствия выскочить из своих уборных-каюток и посмотреть, как сегодня Капа Пугачёва поведёт «сцену». Не «себя поведёт», а именно сцену. Она всегда играла вольно. Её творческая природа – неуёмная и щедрая. И сегодня она непременно выкинет для всех нас, уже хорошо знающих спектакль, что-нибудь неожиданное. И это не было легкомысленным озорством актрисы, которой надоело играть одно и то же. Клавдия Пугачёва импровизировала неожиданно и для себя самой, импровизировала легко, вдохновенно, не нарушая установленного рисунка роли по существу, и все же...

Будь внимателен, партнёр! Ты должен быть бдителен и готов к тому, чтобы «принять» и «отдать» с такой же вольностью, с какой Пугачёва нападает на тебя и требует на свой вызов точного ответа. Она не теряла времени на раздумья, а подчинялась только

голосу своего воображения и подлинному чувству жизни. И в этом смысле она, конечно, всегда вела сцену- на самом высоком уровне артистического вымысла и его точного воплощения.

С Марком Твенем у Пугачёвой творческий союз состоялся уже с первых лет её жизни в театре. Она не только Гекльберри Финн, но и Том Кенти - нищий из знаменитого Двора объедков. В памяти оживают яркие моменты... Сцена у золотых ворот королевского дворца. На страже, как заколдованные, - два воина в блестящих медных непроницаемых латах. Неподвижно-безжизненны эти начищенные парадные... самовары - так в шутку мы, актёры, прозвали их. Один из них скрывал в себе молодого, только что вступившего в труппу ТЮЗа Николая Черкасова.

Том Кенти долго смотрит на этих взрослых, парадных и страшных чудовищ. Обходит их, примериваясь, как бы нырнуть в какое-либо отверстие ограды. Длинный внутренний монолог парнишки, который хочет разведать: «живые ли они», или «только так, для страха стоят эти пустые латные пугала?..»

Он пробует постучать пальцем по «медным самоварам». Молчание ему в ответ. Тогда Том Кенти смело становится ногой на руку латника, которой тот держит копье. И вдруг—латник оживает, а смельчак летит в сторону, кувыркаясь и трясясь от страха. И страх, и смех, и полный веселья и тонкого сценического юмора диалог Пугачёвой и Черкасова.

Это вызывало гомерический хохот зрительного зала не по сценической ситуации, но по тому, как Том Кенти переживал свой драматический испуг. Богатство самых разнообразных красок душевного волнения и физических приспособлений в столь неожиданной катастрофе - всё это уже не только проявление комедийного темперамента актрисы, но и умелое и

мастерское решение куска роли, плод сознательного владения внутренней и внешней техникой.

Комедийный талант Пугачёвой – это сложный образец своеобразного сценического характера, в котором главенствует всегда стихия театра, как орудия потрясения и очищения, и не только смехом, но всегда и сочувствием, и сопереживанием.

И нельзя не вспомнить и не сказать для тех, кому не довелось этого видеть, как трагически смешно и волнующе играла Капа Пугачёва те сцены в спектакле «Принц и нищий», в которых бедный Том Кенти попадал, как в ловушку паука, и когда вынужден был своими мальчишескими силами выпутываться из положения не только нелепого, но и опасного.

А вот двое мальчишек, как две капли похожие, стоят друг против друга, и каждый видит себя как в зеркале. И каждый по-своему переживает необычность момента. Принц, наследник британского престола, – в лохмотьях нищего, и нищий бродяжка Том Кенти из Двора объедков – в шёлковом наряде принца.

Они думают, что расстанутся всего на несколько минут... Но злой рок судил иначе – и каждый попадает на дорогу бедствий, ещё никогда не выпадавших ни одному из мальчиков в истории человечества...

В королевском кресле спит утомлённый жизнью во дворце Том Кенти. Ему снятся сны и, вероятно, очень тревожные. Он совершает какие-то путешествия, сидя на одном и том же месте, но всё время ёрзая в узком пространстве плюшевого сиденья. Это опять-таки актёрски сложный внутренний монолог – и какой трудный по содержанию и выдумке!

Ведь в нём – вся прошлая жизнь парнишки-бродяги, мечтателя лондонских трущоб. Когда мы смотрели на Пугачёву в этом эпизоде, полном самого неповторимого юмора, своеобразия вымысла и богатой пластической выразительности, мы могли вспомнить только Михаила

Чехова, оставшегося в памяти своих современников актёром невероятных, самых смешных и трагикомических положений.

Прячась от придворных, Том Кенти влезал в камин и оттуда, как сумасшедший, выкрикивал «принцевские» реплики, приказы и просьбы «оставить его в покое»... Игра с королевской печатью, диалог с сестрами-принцессами, расправа с явными интриганамипридворными – всё это осталось в памяти тысяч юных зрителей, которые и теперь, уже будучи взрослыми, вспоминают с той же наивной улыбкой свою юность и первые детские впечатления о смешном и волнующем до слёз маленьком бродяжке, оказавшемся на королевском троне и за это получившем всемирную известность по гениальной милости Марка Твена, театра и замечательной артистки Пугачёвой.

Но наступил момент, когда её сценическому дарованию пришлось выдержать испытание на глубину человеческого характера, на образ большой и современной темы, на образ первого советского героя-подростка, который надо было решать средствами театрально точной художественной правды. К. В. Пугачёва получила роль Тимошки в пьесе «Тимошкин рудник» из эпохи Гражданской войны. Из стихии эпической театральности, где событийная ткань действия уже определяла и самый характер действующего лица, актрисе предстояла задача вникнуть в смысл иной природы творчества, когда действительность как бы творилась по воле человеческого характера. Гекльберри Финн и Том Кенти, в сущности, являлись только невольными путешественниками, судьба которых зависела всецело от сложившихся обстоятельств и сценической фантазии талантливой актрисы. И вот перед нами такой же, в сущности, мальчик, сверстник того же зрительного зала, но его судьба и жизненная дорога зависят от

избранного им самим пути. Тимошка—не жертва условий, но личность, характер. Он берёт на себя тяжесть борьбы и ответственность за выполнение исторически выпавшего на него классового и сыновнего долга. Вся его сценическая жизнь - не обычная программа театрального действия. Эта программа не укладывается в рамки уже знакомого нам амплуа трагедии, но выступает впервые в масштабах социально-драматического конфликта и в типичном для современности характере детского подвига.

Таков образ Тимошки, спасающего рудник от вражеского взрыва в дни первых лет Советского государства.

В этой роли Пугачёва всё так же смело и вольно несла природою данный ей театральный темперамент, точно и умно строила своё поведение в кругу предлагаемых обстоятельств, но ей понадобилось решать и ещё одну совершенно новую для неё задачу - создания характера советского мальчишки. Роль требовала иных красок, иного актёрско-гражданского мышления, иного социального темперамента и глубокой человеческой правды в сценических поступках и чувствах. Полный глубокого драматизма и светлого социального оптимизма образ Тимошки вошёл в историю театра для детей как один из этапных и лучших образов, созданных К. В. Пугачёвой.

Пресса и театральная критика единодушно отметили эту работу Пугачёвой как творческую удачу актрисы и театра в целом. Советская детвора первых лет революции получила на сцене ТЮЗа своего сверстника-героя. Эта творческая удача открывала путь дальнейшему развитию героической темы в репертуаре театра для детей.

В образе мальчика-героя Пугачёва вышла за пределы мальчишеского жанра и возрастной

характеристики. Она сумела решить ряд задач и более серьёзного психологического плана.

Потеряв отца, убитого кулаками, Тимошка-сирота остаётся один с сестрёнкой. Изгнанный бандитами из собственной хаты, он находит свой жизненный путь в работе, в борьбе, в заботах о младшей сестре. Так, на наших глазах вырастал мальчик – хозяин своей жизни, ответственный за сестру, за дружбу и за всё, что есть на советской земле.

Впечатляющей силы драматизма полна была сцена героического подвига, когда Тимошка пытается погасить подожжённый шнур, заложенный бандитами для взрыва шахты. И какой необыкновенной силы взрыв радости и гражданских чувств зрителей вздымался в зале, когда Пугачёва выходила из шахты и произносила: «Потушил... все руки обжёг!»

Это был момент незабываемого морального «катарсиса», столь жизненно необходимого в театре для детей, где всякое героическое, благородное, светлое и радостное всегда живёт на грани перехода театрального явления в нравственную плоть и кровь подлинной правды.

Значение творческого вклада К. В. Пугачёвой в методологию и эстетическую педагогику театра для детей нельзя переоценить. Оно в высшей степени значительно.

Ленинградский театр юных зрителей стал в творческой биографии Пугачёвой и чрезвычайно богатой актёрской школой, и практическим опытом педагогического руководства. Её «школа» протекала на сцене театра, и можно было видеть, с каким отчаянным увлечением она проходила эту школу. Не было роли большой или маленькой, где она не пробовала бы искать ещё какого-либо нового интересного приёма актёрской техники.

Она обладала совершенным умением владеть сценической характерностью. Тончайшая техника внешней характеристики разрабатывалась ею в каждой роли.

Способности имитации, подражательности, которой часто бывает достаточно для «передразнивания» – иногда даже и смешного, – еще совсем недостаточно для подлинно творческого создания образа по законам художественной правды. И Пугачёва воспитывала в себе острейший дар внутреннего проникновения в мир своего героя, чтобы придать каждой черте внешнего своеобразия содержательное значение.

И вот перед нами – Абке, мальчик из южнорусского городка. Он удивительно весел и в то же время сосредоточенно задумчив. В его движениях живёт какая-то своя тихая мелодия грусти, и в то же время в его речах слышится неизменно-весёлый и даже саркастический тон.

Его интонация, несколько замедленные движения и привычка всегда быть начеку и готовым на всё, если это нужно его герою-любимцу – студенту, уволенному за участие в забастовке...

Так формировался у Пугачёвой образ паренька эпохи девятьсот пятого года из пьесы А. Бруштейн «Так было». И надо было видеть Пугачёву в этой роли, чтобы понять её подлинное мастерство внутреннего перевоплощения, пользуясь которым она менялась в каждой роли, находя пути для преобразования самой себя всегда в новый, конкретный характерный план внешней и внутренней жизни.

Взрослые часто бывают убеждены в том, что их мир безмерно отделён от мира детей и что непроходимая пропасть между детством и человеческой зрелостью является законом природы. Надо ли говорить, что это чистейшая выдумка. Встретившись впервые с детской зрительской массой не в обстановке школы, а в

условиях свободного восприятия искусства и вольного высказывания своих впечатлений и мыслей по поводу этих впечатлений, мы с каждым днём убеждались в полноценности детского эстетического восприятия и, главное, в полноценности детского мышления. «Взрослость» – это не только и не обязательно физическая зрелость человека. Возможна и в раннем возрасте определенная степень взрослости. Она обусловлена жизненным опытом, преждевременно формирующимся независимо от физического развития.

В условиях беспризорничества такая преждевременная взрослость может определять не столько внешний, сколько внутренний мир подростка. Тогда наступает момент серьёзного выбора средств воспитательного воздействия, то есть перевоспитания человека. История борьбы с беспризорностью весьма насыщена тем психологическим материалом, который лёг в основу пьесы А. Крона «Винтовка № 492116».

Перевоспитание беспризорников – вот, в сущности, событийная тема этого спектакля. Великолепно написанная пьеса значительно пересиливала узкие задачи практической «полезности» и нравоучительности. Она глубоко волновала силой заложенной в неё идеи человеческой ценности. И в этом смысле роль рядового беспризорника Паташона, которую играла Пугачёва, стала в ряд значительных образов спектакля и явилась ещё одним доказательством высокого мастерства артистки, дальнейшего развития её художественного метода и реалистической глубины создаваемых ею образов.

Паташон непокорен, как и его «вожак» Ирод. Но он ещё и изобретателен в нахальном приспособленчестве к порядкам армейского быта. Он не просто смешон в своих выходках, но ещё и дерзок и циничен в своём отношении к начальнику и к требованиям не только воинской, но и всякой общественной дисциплины.

Изживание внутреннего анархического начала, сложившегося в психике Паташона под влиянием затянувшей его в свои сети преступной среды, составляет искусство той социальной педагогики, силу которой противопоставляет анархии строй нашей Советской Армии. Перед юным зрителем впервые театром выдвигалась серьёзная тема человеческой воли и её воспитания в атмосфере ответственности и самоуправления. Паташон – испорченный ребёнок, впитавший всю омерзительность взрослой аморальности. В этой аморальности он, как и его друзья, видит «романтику свободы» и «закон преступной поруки». Но как великолепно Пугачёва оттенила во всем развитии роли чудесную наивность, чистоту дружбы и веру в силу товарищества, бессознательно хранимые в душевном потенциале Паташона и ещё не окончательно вытравленные из его, по существу, здорового человеческого таланта. Таков сложный комплекс художественного образа, в котором заложен эстетический смысл сценического решения этой роли. Пугачёва играла эту роль исключительно завершённо, художественно и педагогически точно. Весь творческий путь К. В. Пугачёвой, пройденный ею на сцене Ленинградского театра юных зрителей, – это прекрасный путь актрисы – художника и педагога, во многом способствовавший формированию эстетической и педагогической теории советского театра для детей и юношества.

Так училась и формировалась, прежде чем уйти из «детского театра» в театр для взрослых, артистка К. В. Пугачёва. Все мы, её товарищи по Театру юных зрителей, видели её первые шаги на сцене, следили за её постепенным артистическим ростом, радовались её буйному успеху у многотысячных зрителей.

В студийную пору я преподавал ей и её подругам литературу. Это были годы нашей совместной актёрской юности, хотя я был значительно старше её по возрасту. Мы учились у замечательного мастера и педагога А. А. Брянцева искусству театра для детей, в сущности, тогда только впервые открытому им. Многих актёров воспитал Брянцев как актёров именно педагогического театра. Но все мы должны сказать, что каждому из нас пришлось многому научиться и у нашей Капы Пугачёвой, которая умела так работать над своей актёрской природой, что её творческий путь в Ленинградском ТЮЗе стал уроком вдохновенной артистической жизни, которому можно только радоваться, дивиться и подражать».

Зон

«Дорогая моя ученица № 1! У тебя, ты знаешь, лёгкая рука – листок этот посылаю тебе для подтверждения сего, какая плеяда ведёт свой счёт начиная с тебя! Спасибо за память, с неизменной любовью

Борис Зон.

30 апреля 1958 года.»

Это было написано мне на программе по случаю его 60-летнего юбилея, который праздновался в Ленинградском отделении Всероссийского театрального общества Ленинградским государственным театральным институтом. Я заранее поздравила Бориса Вольфовича и в ответ получила программу этого юбилея с очень плохой его фотографией и его же припиской к фото «Хоть моя красота никогда на пленяла тебя, я всё же требую подтверждения, что здесь я даже отдалённо не похож на себя». И действительно, фото было не из лучших.

Впервые я встретила Бориса Вольфовича, когда ему было лет двадцать пять. Он был актёром в Театре юного зрителя в Петрограде, а мы, ученицы Студии имени Златы Ионовны Лилиной, танцевали жар-птиц в первом тюзовском спектакле «Конёк-Горбунок» Ершова, где Борис Вольфович играл столыника.

Через год Брянцев привёл к нам в студию Бориса Вольфовича и сказал: «Теперь с вами будет заниматься Борис Вольфович, любите его и слушайте, вам будет с ним очень интересно». До сих пор с нами работал сам Александр Александрович, поставивший в студии «Сказку о рыбаке и рыбке», «Вильгельма Телля» и

«Антигону». Все эти спектакли игрались в стенах студии, а «Телля» мы показывали несколько раз как студийный спектакль даже на сцене самого ТЮЗа. В этих спектаклях я играла роль Вильгельма Телля и Антигону.

Роль Антигоны изменила мой характер, моё мышление и моё поведение в жизни. Из весёлой, любившей подшучивать, понимающей юмор и от души умеющей смеяться, я превратилась в замкнутую, избегающую людей и полюбившую одиночество девушку. Меня как будто подменили, я внутренне готовила себя стать трагической или, в крайнем случае, драматической актрисой. Я ходила всегда с серьёзным лицом, вырабатывала особую манеру двигаться, меня интересовали только трагедийные и драматические произведения.

Александр Александрович подметил это и предложил Борису Вольфовичу в сценах из «Тома Сойера» Марка Твена, которые тот собирался с нами ставить, дать мне роль Гекльберри Финна.

И Зон сумел как педагог снять с меня весь этот надуманный груз и вновь вернуть мне весёлость и жизнерадостность. Он повёл меня по линии характернокомедийной, чем и определил всю мою дальнейшую жизнь на сцене.

В студию Борис Вольфович приходил подтянутый, в кипельно-белой рубашке, с чёрным бантиком вместо галстука, в толстовке (тогда так называли широкую, особого покроя куртку) и идеально вычищенных ботинках. Он казался примерным учеником, а не педагогом. Вначале мы с осторожностью приглядывались к нему и к его методу работы. Знакомство состоялось быстро, так как он сразу расположил к себе удивительной для молодого человека серьёзностью, деловитостью и целеустремлённостью. Зон рассказал нам, как он

задумал сделать спектакль вместе с художником Михаилом Александровичем Григорьевым. Григорьев преподавал в студии, и мы очень любили этого чудесного художника и прекрасного человека. Михаил Александрович неоднократно в летние каникулы выезжал вместе со студией на дачу и поэтому знал нас досконально. Он почти с каждого делал рисунки на природе и во время зарисовок основательно знакомился с учениками. Михаил Александрович рассказал о каждой из нас Борису Вольфовичу, и тот сразу понял, каким образом следует обращаться с нами на занятиях.

Они задумали спектакль как детскую игру, и поэтому декорации состояли из больших кубиков (примерно 100 на 80 сантиметров), которые мы должны были складывать и раскладывать для построения нужной сцены. А пока что мы работали над сценами «Разговор Тома с Геком одохлой кошке», «Окрасказабора», «Диалог Бекки и Тома в школе», «На необитаемом острове». Все персонажи в пьесе до нас доходили стопроцентно, так как среди нас ходили и Том Сойер, и Бекки Тэтчер, Гекльберри Финн, Бэн и даже тётушка Полли.

Борис Вольфович работал весело, озорно. Мы не переставали удивляться его фантазии и умению из каждого вытянуть то, что присуще только его индивидуальности. Он открывал в нас неведомые нам самим качества, о которых мы и не подозревали.

По задумке Брянцева, Борис Вольфович должен был в этом спектакле вырастить новых «травести», то есть актрис или актёров, играющих на сцене детей. В дореволюционном театре детей на сцене обычно играли актрисы в очень зрелом возрасте или брали просто детей, если надо было играть пяти, десятилетних. Но ребёнок в театральном спектакле таит в себе большую опасность. Его «всамделишность» нарушает театральную реальность. Так писала в своей статье

«Амплуа, рождённое заново» драматург Александра Яковлевна Бруштейн – друг и соратник Зона. В пьесе «Похождения Тома Сойера» главные персонажи пьесы были дети, и дети же сидели в зрительном зале. Они были требовательны к достоверности и жизненной правде. И новые «травести», которые были ненамного старше зрителей, исполняли роли органично, так как играли самих себя, создавали образы самые разные, как разнообразны дети в жизни.

Так что задача Зона была не только режиссёрская, но и, главным образом, педагогическая. Он впервые проверял на нас своё педагогическое и режиссёрское дарование; его увлечённость и внутренняя приподнятость всегда ощущались на всех репетициях. Мы делали бесконечные этюды на тему пьесы, и когда подошли к сценам, нам было очень легко в них войти. Мы абсолютно верили в предлагаемые обстоятельства и раскладывая и складывая «кубики», мы устраивали из них то классы школы, то кладбище, то необитаемый остров. Нас не смущало, что это фанерные кубики, мы верили в обстоятельства места и действовали в нём.

Одарённость Зона не только как педагога, но и как режиссёра определились сразу, ибо талант режиссёра состоит, как уже упоминалось, ещё и в том, чтобы суметь увидеть в актёре то, о чём, может быть, он сам и не подозревает. И всё это делалось легко, неожиданно и радостно. Борис Вольфович очень любил, когда мы ему предлагали тот или иной вариант сцены. Мы его меньше стеснялись, чем Александра Александровича, так как считали Зона почти ровесником. А посему иногда веселились на репетициях всю вместе с режиссёром. Но Зон только так выглядел, он всегда умел дать нам понять, где границы нашего с ним контакта. Он от души смеялся над всеми нашими выдумками, а мы, видя это, ещё больше старались его удивить и иногда, не выдержав серьёзного тона,

начинали сами заразительно смеяться. Одним словом, это был праздник творчества, и Борис Вольфович никогда его не портил своими замечаниями. Многие наши предложения вошли потом в спектакль.

Тогда же родилась двухминутная пауза в сцене кладбища, о которой Борис Вольфович Зон упоминал в своих лекциях в Театральном институте в Ленинграде. Том ходит среди могил, а Гек Финн с дохлой кошкой сидит на холмике и с помощью босых ног передаёт своё внутреннее состояние, переживая страх. То у него большой палец на ноге остаётся один, а другие пальцы сжимаются, и этот палец начинает вертеться в разные стороны в зависимости от того, откуда исходит звук. То он начинает трясти подошвами ног;

ему всё кажется, что за его спиной покойники. Он пугается каждого шороха и вздоха Тома. В самую мучительную минуту происходит шевеление пальцами на двух ногах... Конечно, при этом выражение лица на каждый переход игры ногами соответствует его переживаниям.

В студии на эту тему был сделан целый этюд. Для спектакля было отобрано самое выразительное, ребята в зале реагировали восторженно, и надо было очень умело переключить реакцию зрительного зала на следующую сцену. И Зон сумел это сделать. Это не был трюк ради трюка, была найдена форма выявления внутреннего состояния Гека. Я не помню, кто сказал, «что сопричастность зрительного зала к действию необходима в каждом театре, но в детском театре эта сопричастность особая и ощущаешь её по-особому – в открытых реакциях, в непосредственности, в горячих проявлениях чувств». Это абсолютно правильно. Я, будучи много лет в ТЮЗе, всегда ощущала эту сопричастность и созданный Зоном Гекльберри Финн жил долго в сознании современников, а не лучшее ли

это доказательство значительности таланта режиссёра?

На наши репетиции иногда заглядывал Брянцев, но никогда не делал замечаний, очевидно, не хотел смущать молодого режиссёра. Мы только видели, как после репетиции, нежно обняв Бориса Вольфовича, он уводил его в другую комнату, что-то объясняя по дороге.

Первая работа Бориса Вольфовича со студийцами была настолько удачна, что Брянцев решил, что Зон должен срочно сделать из студийной постановки спектакль для ТЮЗа.

В ТЮЗе роли взрослых уже играли профессиональные актёры, а детей по-прежнему играли студийцы. Для многих из нас этот спектакль решил нашу судьбу – нас приняли в труппу театра.

Борис Вольфович в студии поставил ещё один спектакль «Кукла мастера Бракбари» (сочинение нашей же студийки Елены Дарской, музыку к спектаклю написала тоже очень талантливая ученица студии Александра Николаева). Этот спектакль они играли в доме «Друзей камерной музыки» и в клубах. В нём я не была занята, так как уже работала в театре.

В ТЮЗе мне посчастливилось играть очень интересные и разнообразные роли; я принимала участие почти во всех постановках Зона.

В ТЮЗе Зон рос быстро и успешно и в 28–30 лет был уже прекрасным педагогом и режиссёром. Огромное достоинство его как режиссёра заключалось в том, что он очень любил актёров. Он также радостно и легко работал в ТЮЗе, как и в студии, и актёры, занятые в его спектаклях, шли на репетицию как на праздник.

Его яркая индивидуальность сказывалась в неожиданном решении спектакля. Его фантазия покоряла не только зрителя, но и нас – актёров. Удивительные мизансцены, иногда очень острые,

создавали увлекательные спектакли. «Похождения Тома Сойера», «Хижина дяди Тома», «Четыре миллиона авторов», «Дон-Кихот», «Винтовка», «Близнецы», «Продолжение следует», «Мы», «Клад», «Ундервуд» – были чудесными постановками того времени.

Тридцатые годы справедливо считаются временем расцвета театрального искусства. Борис Вольфович ушёл из ТЮЗа, организовав свой театр, а я была приглашена на работу в Москву. Но мы никогда духовно с ним не расставались и до последних дней его жизни вели переписку. В одном из писем он писал: «Скоро и тебе стукнет сорок лет сценической жизни! А я был твоим проводником туда. Удивительно всё это. Как будто вчера ты была Геком, и прошло едва ли столько лет. Часов, дней, быть может... Но лет? Чепуха какая-то... Спасибо за память, всегда тебя помню и никогда не переставал любить. Б. Зон».

Когда он приезжал в Москву один или с женой Ниной Александровной, просто так или по каким-либо неотложным делам, мы всё равно всегда встречались или у нас дома, или в другом месте, или просто прогуливались по Москве. И как бы мы ни веселились или горевали, – а в жизни бывало и то, и другое – он был всегда на большой высоте – как товарищ и настоящий друг. Хоть годы и сравнивали нас в смысле возраста, но я всегда помнила, что он мой наставник и очень ценила его отношение к себе.

Когда-то в одном из писем ко мне он писал: «Слушая энтузиаста, ученики приобретают больше, чем из общения с любым эрудитом». А Борис Вольфович был энтузиастом своего дела, и его увлечённость и любовь к своему предмету помогли ему вырастить прекрасных актёров нескольких поколений.

Бруштейн

Берусь за перо с радостным волнением, так как загляну в свою юность и буду вспоминать человека, которого безмерно любила. Может быть, моя судьба сложилась бы иначе, менее интересно, если бы я не встретила с Александрой Яковлевной Бруштейн. Она всегда в моей душе.

Познакомилась я с Александрой Яковлевной в Петроградском ТЮЗе, где шли её пьесы и где я работала как актриса, начиная с 1922 года и по 1934 год. Впервые я её увидела в 1924 году, когда Александр Александрович Брянцев начал репетировать пьесу «Гаврош» в её инсценировке по роману Гюго «Отверженные». Нам всем в театре Александра Яковлевна очень нравилась не только потому, что была вежлива и обходительна со всеми, но и потому, что широта её знаний, её образованность удивляли даже самых просвещённых и умнейших людей нашего театра, а в ту пору их в ТЮЗе было немало. Её обаяние как человека распространялось на всех.

С каким волнением мы, молодые актёры, ждали выступления Александры Яковлевны на наших «Четвергах», которые устраивал в то время заведующий литературной частью театра Самуил Яковлевич Маршак. Кто только не выступал на этих «Четвергах» – художники, писатели, музыканты, актёры, учёные! Частыми гостями были Корней Чуковский, Евгений Шварц, Даниил Хармс, Вениамин Каверин, Антон Шварц, Николай Акимов и, конечно, Александра Яковлевна Бруштейн. Я просто была влюблена в неё, да и не я одна. Когда она что-нибудь рассказывала, это был такой каскад остроумия, необычайных поворотов! Это был такой блеск, что мы готовы были её слушать без

конца, а уж если она рассказывала что-нибудь смешное, мы, молодёжь, захлебывались от смеха и восторга и кричали ей: «Александра Яковлевна, расскажите ещё что-нибудь!» Даже когда она выступала где-нибудь на серьёзные темы, мы старались не пропустить её выступление.

Александра Яковлевна плохо слышала и носила аппарат. Из-за её глухоты мы, молодёжь, считали её гораздо старше, чем она была, и про себя говорили: «мировая женщина старуха Бруштейн», а «старухе» было всего 40 лет.

Её глухота несколько не мешала ей радоваться жизни. Много лет спустя она мне говорила: «Знаешь, это даже иногда удобно, когда кто-нибудь долго и нудно выступает или просто говорит глупости – я выключаю аппарат и наслаждаюсь тем, что не общаюсь с дураком».

Она была доверчива, вернее, верила людям, прощала им их ошибки. Она напоминала Доктора в пьесе Шварца «Тень», который говорил, что «в каждом есть что-то живое» и что надо только «задеть за живое» и всё станет ясно и просто. Она никогда не желала никому зла, постоянно кого-то устраивала, за кого-то просила. Забота о других не мешала, а помогала ей жить. Она не только умела рассказывать сама, она, как никто, умела и выслушать человека, дать совет, если он нуждался в этом. Все, кто её окружали, были с ней откровенны «до донышка», как говорила она, – так она умела расположить к себе человека.

Она умела грустно улыбнуться над житейскими невзгодами, и именно ей принадлежат реплика и ремарка из «Хижины дяди Тома», которые потом вспоминались старыми тюзьянами на протяжении долгих лет: «Как живёшь, Топси? – Хорошо, – сказала Топси (и заплакала).

За свою долгую жизнь я много встречала хороших и интересных людей, с удивительными биографиями, с превосходным складом ума. Но подобной женщины мне встретить больше не пришлось. Может быть, это объясняется моим преклонением и глубокой любовью к ней до последних дней её жизни. Каждая встреча с ней была для меня праздником жизни и утверждением своих сил. Она не только была для меня добрым советчиком во всех моих жизненных начинаниях и делах, моим университетом, но и одним из самых близких мне людей.

В период моей работы в Ленинградском ТЮЗе почти все её пьесы ставил режиссер Борис Вольфович Зон – «Продолжение следует», «Хижина дяди Тома», «Четыре миллиона авторов», «Так было», «Дон-Кихот». Работали они весело, радостно, от души смеялись. Александра Яковлевна вносила много предложений в режиссёрское решение пьесы, и Борис Вольфович почти никогда не сопротивлялся. Особенно удачной была их работа в спектакле «Так было», где я играла одну из любимых моих ролей, написанную ею для меня лично.

«Так было» – пьеса, повествующая о событиях далёкого для зрителей ТЮЗа 1905 года, была проникнута боевым революционным духом. Взрослые роли в спектакле играли актёры, чьи имена в недалёком будущем получили широкую известность и в Ленинграде, и за его пределами. Холёного, спокойного, равнодушного к судьбам неимущих, представительного, эффектного губернатора играл Николай Черкасов. Антуся – тупо послушного своим хозяевам, медлительного лакея играл Борис Чирков, мягко передававший белорусский акцент. Выгнанного за революционную деятельность из столичного университета и возглавлявшего революционные силы в маленьком белорусском городке студента играл Виталий Полицеймако. Играл он своего студента с

добродушным пониманием человеческой психологии. Молодого рабочего Мотке играл Леонид Любашевский. Трогательно-смешного, нелепого Амдурского, зарабатывающего свой хлеб сбором подаяний на бедных, играл Михаил Шифман. Эффектную, статную польку, хозяйку мастерской пани Псешедскую играла Параскева Денисова. Хозяев мельницы, компаньонов Пундика и Талежкина играли Герман и Оранский.

Образам хозяев маленького городка и их лакеев противостояли образы революционеров и просто бедных, обездоленных людей.

Один из лучших образов в этом спектакле был создан автором и актрисой Мунт – образ бедной женщины, много повидавшей горя, ласково прозванной всеми Бабинькой. Она являлась воплощением мудрого спокойствия, здравости суждений, покоряющего внимания и тепла к людям.

Отлично выписанные драматургом детские образы в спектакле были поручены молодым актрисам. В мире детей как в маленьком зеркале отражался мир взрослых. Упитанный, неповоротливый, тупонаивный мальчик Женечка (Охитина), выплёвывающий на голубой бархатный костюмчик куски пищи, которую он не способен от переедания уже проглотить, и увенчанная огромным бантом кукольная Сонечка (Ваккерова) – дети компаньонов фирмы «Тележкин и Пундик» – родительское клеймо оставляет на них отчётливый след. Иное дело вечно голодная, забитая своей хозяйкой девчонка в услужении Франька (Уварова). Закутанный в одеяло хозяйский младенец не по её хлипким силам, она то и дело кладёт его куда-нибудь, забывая свою ношу, и с испугом возвращается за ней. Есть в ней детская потребность в ласке и мальчишеская оголтелость, сближающая её с мальчишками двора, которых играли Маркелова и Солянинова. Их вожак Абке – Пугачёва. Он продавец

газет и к своей работе относится с горячностью, ему во всём присущей. Костюм мальчишки весьма живописен. Большущие штилеты, короткие рваные брюки, на огненно-рыжих волосах не умещается убогая шапчонка. Он фантазёр и выдумщик, самозабвенно азартен. Задумав экспроприацию денег у богачей в пользу рабочих, он её осуществляет со всей ребячьей компанией. На ребятах – обычные бумажные маски с отверстием для носа и глаз, заканчивающиеся надрезами у подбородка вроде бороды, у Франьки отверстия не совпадают с глазами, что создает ряд комических эффектов, на её «дитяти» тоже наклеена газетная маска. Абке, также как его товарищи, убеждён в своей неузнаваемости и праве изымать деньги у хозяев в пользу их рабочих. А когда мероприятие проваливается, и вместо него по сходству цвета волос арестован его брат рабочий, Абке переживает глубоко и болезненно. Пьеса Бруштейн «Так было» вместе с пьесой Макарьева «Тимошкин рудник» – первые советские пьесы для детей, принёвшие театру такое обилие актёрских побед. Роль Абке была написана хорошо, но характер моего героя был сложный, и мне пришлось приложить немало труда, чтобы быть убедительной в раскрытии разных сторон образа. Недаром Зон перед выпуском спектакля писал, «что главное в его режиссёрской работе над этим спектаклем—это работа с исполнителями». (Рабочий театр. Л., 1929, № 2.) Я была занята во всех в то время идущих пьесах Александры Яковлевны в ЛенТЮЗе, но роль Абке была моей любимой ролью из её пьес. Некоторые забавные словечки, которые я придумала для моей роли, надолго запомнились маленьким ленинградцам – зрителям ЛенТЮЗа тех времён. Много лет спустя они приветствовали меня словом «экспроприация»—так мой герой Абке произносил слово

«экспроприация». Эта же «экспроприация» надолго стала моим прозвищем у Александры Яковлевны.

Впоследствии, когда мы с Александрой Яковлевной крепко подружились, я спрашивала её: «Наверное, автору легче выписывать роли, если он заранее знает, кто будет играть?» «Конечно, – отвечала она, – ведь знаешь творческие возможности человека. Правда, вы, актёры, иногда выдаёте такие сюрпризы, надеешься на одно, а он повернёт совсем в другую сторону. Хорошо, если в нужную». Но, мне кажется, неожиданностей, кроме радостных, у неё в ЛенТЮЗе не было. Правда, наш юный зритель иногда своим поведением ставил актёра в тупик, но это редкие случаи, и, как правило, он (зритель) своей реакцией на то или иное событие корректировал роль в правильную сторону.

Александра Яковлевна почти всегда присутствовала на своих спектаклях и делала для себя выводы. «Зритель меня учит, что нужно и чего не надо делать, он умнее нас», – говорила она. На самом деле она вела зрителя по тому руслу, которое было выписано в её пьесах.

Она любила театр, любила актёров и, мне кажется, она в ту пору работала в ЛенТЮЗе с удовольствием и большим удовлетворением.

У неё характер был легкий – по крайней мере, ей удавалось в этом убедить даже близких людей. На деле за этой мнимой лёгкостью скрывалось ответственное, не щадящее себя отношение ко всем поворотам и сложностям судьбы.

Всё самое интересное в Ленинграде, да потом и в Москве, тянулось к ней. В её доме собирались писатели, журналисты, архитекторы, учёные, музыканты, актёры – её всё интересовало и все интересовали.

А скольким писателям она помогала своими советами, скольких людей она обогрела в их трудные минуты жизни, скольким помогала не только советами,

но и материально. Сколько отослала посылок в разные концы нашей страны!

В своих книгах «Дорога уходит вдаль», «В рассветный час», «Весна», «Вечерние огни» она описала свою биографию, и по книгам можно судить, какая незаурядная это была женщина с самых ранних лет.

У неё была удивительная память – она знала наизусть «Евгения Онегина», «Горе от ума», массу стихов Пушкина, Лермонтова, Державина, Тютчева, Блока, Гумилёва, да всех не перечислишь, к случаю мгновенно цитировала того или иного писателя или изречения учёного, философа или просто остроумного человека. Спросишь, бывало, о поэте, она тут же вспоминала, что сказал Лев Толстой: «Есть поэты плохие, есть средние, есть хорошие, есть очень хорошие, есть отличные – а потом бездна, и по ту сторону бездны – Поэты». Или я вспомню, что Станиславский сказал: «Нет маленьких ролей – есть маленькие актёры». «А Шиллер сказал, – говорила она мне, – для хороших актёров нет плохих ролей».

Мне захотелось пойти в гости, где собирались интересные для меня люди, а мне забыли позвонить, чтобы я пришла, рассчитывая, что я буду обязательно. Александра Яковлевна тут же вспомнила Насреддина: «Если вы настолько неотесанны, что не пригласили меня, то я не настолько груб, чтобы не вспомнить о вас». «Бери коробку конфет или цветы и иди, если тебе интересно».

Когда я жаловалась ей, что кто-то меня обидел, она говорила: «Ну что ты огорчаешься, ведь Бог сделал людей из разного материала; одних из золота, других из серебра, а на некоторых материала не хватило, и он их сделал, сама понимаешь из чего. Они такие и есть, так что не огорчайся, они не стоят того».

Как-то я сказала: «Мать, мне некогда отвечать на письма, а жаль, есть очень интересные». Александра

Яковлевна прочла их и проговорила: «Знаешь, я Володе Яхонтову отвечу сама, вместо тебя», – и у них началась переписка. Не знаю, сохранил ли Яхонтов её письма, но они явно были интересны, так как Владимир Николаевич Яхонтов в полном упоении говорил мне: «Какие у вас интересные мысли об искусстве, о жизни». Он цитировал из них целые куски, он говорил, что я его потрясла своей глубиной. Я прибежала после встречи с ним к Александре Яковлевне и спрашивала: «Что ты такое написала? Я чувствую себя полной дурой, прекрати в письмах умничать, я не смогу с тобой соревноваться».

Мы от души смеялись. Также она отвечала Коле Акимову вместо меня – это её забавляло, но Николаю Павловичу Акимову я в конце концов призналась, попросила вернуть мне её письма и с великим удовольствием прочла их.

Как горестно, что тех, кто её хорошо знали лично, почти не осталось. Обидно, что о ней не будут знать всего того, что её выделяло среди людей.

Вот выдержка из последнего её письма ко мне:

«Каплюшечка!

Ты написала мне не письмо, а конфетку – такое доброе, милое, ласковое... Спасибо тебе, дорогая, – ты даже не представляешь себе, как это мне сейчас кстати!

Настроение у меня, сама понимаешь, из рук вон, – я лежу с тяжёлым гипертоническим кризом, очень высокое давление и, хоть тресни, не снижается!

Дорогой мой Каплюшкин – всё, что ты написала о наших отношениях, ты словно прочтала в моей душе! Верно, деточка, верно, – мы, в самом деле, связаны так накрепко, навечно, что для наших отношений не страшны

никакие долгие разлуки, никакие провалы в общении! Встречаемся после долгих разлук – и словно вчера расстались. Вероятно, это оттого, что заложены наши отношения давно, так прочно, в такое навсегда памятное и радостное время (Пятая Советская в Ленинграде – помнишь?), что этого нельзя забыть, даже потускнеть в памяти это не может! И ты для меня навсегда – та дочка моя Каплюша, которую я всегда помню и люблю. Горячо и нежно целую тебя, моя милая, дорогая.

Твоя Мама».

Шварц

Вспоминаю Женю Шварца. Как странно мне сейчас слышать, что он был мудрым. Слово «мудрый» к нему не шло. Был он весёлым, добрым, дурашливым, заводным на всякие шутки.

Познакомил нас Павел Вейсбрем. Вейсбрем как режиссёр помогал готовить программы брата Жени – Антона, известного чтеца.

Женя пришёл к нам в ТЮЗ на «Четверги» Маршака. И остался. Помню Женю и брата его Антона в компании Хармса, Заболоцкого, Акимова. Мы звали их «мальчиками», хотя они были старше нас. Тогда Акимов всячески вышучивал тюзовские порядки, называл ТЮЗ «Брянцевский монастырь». Шварцы, Хармс, Заболоцкий никогда над ТЮЗом не смеялись, наоборот, уважали Брянцева и его требования к актёрам, сотрудникам, да и к зрителям тоже.

Знала я первую жену Шварца, но, главным образом, знала вторую его жену Катю, в которую он был влюблён без памяти. Женя бывал у меня, вернее, у Александры Яковлевны Бруштейн, когда я была замужем за её сыном Мишей, дружил с Мишиной сестрой Надей, балериной (которая стала потом Надей Надеждиной, «Березкой»).

Когда я уехала от Бруштейнов, Женя бывал у меня на квартире нашей актрисы Параскевы Михайловны Денисовой. Мы вместе с ним сочиняли всякие дурацкие истории, рассказывали в лицах нашим знакомым и получали большое удовольствие от их реакции.

Однажды я позвонила Жене, зная его доброту, и спросила, нужны ли им с Катей красивые тарелки, которые мне достались в «наследство» от Бруштейнов. Тарелки мне были не нужны, а деньги понадобились

срочно. Женя ответил: «Приноси, посмотрим». Когда мы с моей сестрой пришли к ним, они ахнули от красоты посуды. Катя заявила, что она всё берёт. Женя спросил: «Сколько ты за них хочешь?» Я ответила: «По рублю за тарелку». Женя стал смеяться и обзывать меня разными словами. Я тоже смеялась вместе с ним. Катя останавливала нас, говорила, что я даже не представляю, что это за тарелки. А я действительно не разбираюсь в фарфоре.

Тогда Женя предложил устроить аукцион. Я поднимала тарелку, они кричали цену, а я должна была спрашивать: «Кто больше?» Женя каждый раз набавлял цену. Было шумно и весело. Я думала, что мы играемся, но когда я стала уходить, Женя с Катей выложили мне такую сумму денег, что я отказалась брать. «Вы что, с ума сошли?» – кричала я. А Катя и Женя кричали: «Это ты сошла с ума, мы знаем им цену, а ты нет. Бери, пока у нас есть деньги. Это нам просто посчастливилось, что мы сразу можем расплатиться». Долго спорили. Я взяла ровно половину.

Потом Женя при встрече со мной всякий раз говорил: «Можно я тебе отдам ещё 20 копеек в счёт того?» И у нас с ним образовалась такая игра: почему 20? Вот 10 я возьму, а остальное – потом. Никто ничего не понимал, но в театре все знали, что мы торгуемся. Мы всерьёз разыгрывали эту сцену. Меня долго спрашивали: «Он что, брал в долг? Почему не отдаёт сразу? А чего ты отказываешься?» Я делала таинственное лицо, говоря: «У нас с ним свои счёты». – «А, так ты ему тему подсказала!» – «Нужны ему мои темы, у него самого их до черта».

Я очень любила Женю, но часто дразнила его братом Антоном: «Вот это фигура, вот это талант, какая внешность, какой голос! А что ты, Женя? Средненький, кургузенький, и как только Катя, такая красавица, влюбилась в тебя. Я бы ни за что!» Тогда Женя начинал

играть. Он хватался за голову, рыдал, рвал на себе одежды. Я успокаивала его, что он будет ещё красивее Антона и будет любим всеми женщинами. Кончалась эта игра тем, что мы оба кидались друг другу на шею и все вокруг говорили: «Вот дурачьё, и когда всё это кончится!»

Зато наши дурачества очень любили самые маленькие зрители ТЮЗа (конечно, с ними речь шла не об Антоне!). Женя обожал играть с детьми, и мы вместе с ним часто организовывали игры с младшими группами зрителей в антрактах. Какие только парики он ни надевал, каким только зверем он ни рычал, ни блеял, ни мяукал. Только что бабочкой не летал.

Женя с Катей помогали многим нашим общим знакомым. У меня был приятель, ещё по Павловску, Саша Стивенсон – белокурый, хрупкий юноша. Вообще-то он был Стивенсон, и в детстве говорил по-английски лучше, чем по-русски. Родители его дружили с Шуленбургами. Шуленбурги с детьми уехали за границу, а Стивенсоны погибли, и Саша пошёл работать молотобойцем на какую-то фабрику. Как он молот поднимал, я не знаю. В ТЮЗе он бывал каждый вечер, помогал рабочим сцены, иногда даже ночевал, по секрету от Брянцева. Был он вечно голодным. Женя с Катей его подкармливали. Женя написал:

Ходит Саша Стивенсон
Без носок и без кальсон.
Если снять с него штаны,
Будут все удивлены.

К зиме Шварцы купили ему пальто, а я – ботинки.

Бывали, конечно, и серьёзные разговоры. В ТЮЗе увлекались системами. У Брянцева была своя система, у Макарьева—своя, у Зона—своя. Мальчики – Шварц,

Хармс, Акимов – принимали в этих спорах горячее участие. Одно время Шварц носился с идеей, что в детском театре сказка – это «театр ампула». Хармс и Акимов называли его архаистом, консерватором. Меня, скажу честно, это меньше интересовало. Много лет спустя Сережа Мартинсон рассказывал мне, как он принимал участие в этюдах Станиславского. Тема этюда была – «крах банка». Кто-то из студийцев метался, кто-то стоял как статуя. Мартинсон сел в креслокачалку и начал размахивать тросточкой. Станиславский спрашивает у него: «Вы почему не участвуете?» Сережа отвечает: «У меня деньги в другом банке». Станиславский вздохнул и говорит: «Мартинсону моя система ни к чему».

Женя впервые пригласил меня выступить на радио, они вместе с Олейниковым вели передачу «Детский час». Там я встретила с Чуковским. Тогда ещё были возможны шутки в прямом эфире (да другого эфира и не было). Олейников спрашивал: «Корней Иванович, что такое та-та-та-та-та-бум, та-та-та-та-та-бум?» Чуковский тут же отвечал: «Сороконожка с деревянной ногой». Потом Шварц спрашивал: «Корней Иванович, что нужно сделать, чтобы верблюды не пролез в игольное ушко?» Чуковский отвечал: «Завязать ему узелок на хвосте».

Однажды, когда меня провожали на юг, братья Шварцы написали мне стихи. Антон написал:

Безденежье меня терзает как проказа.
Увы, не для меня приволье гор Кавказа,
Анапы знойный пляж и солнце Туапсе...

И ещё что-то. Длинное стихотворение. А Женя написал:

Приедет Капа,
Черней арапа,
Кругла, как мячик,
Кругла, как шар.
И все в конфузе
Воскликнут в ТЮЗе:
«Где милый мальчик?
Какой удар!»

Я играла только в одной пьесе Жени - в «Ундервуде». Играла героиню пьесы - пионерку Марусю, но мне все роли нравились больше, чем моя. Играть в этом спектакле прекрасно Любашевский, Полицеймако, Чирков, Уварова. «Ундервуд» был написан Женей на пари к сроку. Пари было заключено уже не помню с кем, но точно, что в тот день, когда мы компанией зашли навестить больную Уварову. Уварова потом играла в «Ундервуде» злую Варварку, и у неё была замечательная реплика (когда она щипала пионерку Марусю): «Синяк - вещь неопасная, посинеет, пожелтеет, и нет его».

Потом, если у Жени бывали неприятности с цензурой или критикой, мы ему всегда говорили: «Ничего, синяк - вещь неопасная».

После премьеры «Ундервуда» на квартире у Шварцев был устроен карнавал, куда Коля Акимов пришёл во фраке, в цилиндре и с моноклем. Во время танца он снимал фрак, бросал к ногам своей дамы и оказывался в пальмерстоновской манишке, завязанной тесёмочками на голой спине...

Черкасов

Николай Константинович Черкасов пришёл к нам в Театр юного зрителя совсем молодым человеком, юношей, он только что окончил Институт сценических искусств (ИСИ), который, кстати, находился напротив нашего театра. Он выделялся среди вновь пришедшей к нам молодёжи своей необыкновенной внешностью. Высокий, с длинными руками и очень длинными ногами, худой, худющий – похожий на жердь. Мы тогда его дразнили, что у него нет, мол, туловища, а одни только ноги и шея, на которой держится маленькая головка, но соображающая по большому счёту. Колю сразу полюбили в труппе за его общительный и жизнерадостный характер. При встрече обычно задавали ему вопрос: «Ну, какая погода у вас наверху?»

В пьесе «Догоним Солнце» Шмелёва Коля впервые пробовал себя в ТЮЗе. Он играл «Старый Пень, заросший мхом», вокруг которого бегали действующие персонажи – то болотные огни, то разные букашки то старый лесовик, то журавль. Я играла роль Журлика – героя пьесы, который заболел и не мог лететь в тёплые края вместе со своей стаей.

Наступает осень, и Журлик одиноко бродит по лесу, удивляясь новым краскам и изменениям в природе. Он подходит к пню и начинает клювом его долбить, выискивая для себя еду. Черкасов, изображающий пень, начинал ворчать: «Дайте спать, дайте отдохнуть». Я не знаю, как Коля складывался и залезал в коробку, изображающую пень; высывались только его длинные руки в прорезях коробки, изображающие корни дерева. Над коробкой торчала голова – закрытая мхом. Я клевала его в самую макушку, и он ещё куда-то убирал

голову. Внешний вид Журлика – русская рубашка, клюв на голове, крылья на руках.

Коля это играл с удовольствием. Позже Черкасов писал: «ТЮЗ пленил нас тем, что это был театр не только юного зрителя, но и юного актёра... Я в своё время мечтал сыграть неодушевлённый предмет; мне посчастливилось – я получил роль Дерева, это была моя первая профессиональная работа – в сказке «Догоним Солнце». Я сыграл старый пень, которому мешали букашки, лесные твари. Я твердил: «Дайте спать, дайте отдохнуть...»

Иногда, когда я подходила к пню, я видела его умоляющий глаз, будто бы он просил, чтобы я не очень больно тыкала клювом по голове, и мне всегда было жалко его, я старалась еле дотрагиваться. Однажды, когда я подошла к Пню-Коле, я задёргалась на одной ноге (обычно я сразу же прижимала одну ногу к коленке). Я пошатнулась, и Коля совершенно неожиданно для себя обвил своими руками, изображающими корни, мою ногу. Я чуть не упала и, взмахнув крыльями-руками, вторую ногу поставила нечаянно ему на голову. В сидячем положении он был намного ниже меня – он сразу же убрал свои руки и громко сказал: «Держись крепче на ногах». И продолжал своё ворчанье: «Дайте спать, дайте отдохнуть».

В антракте я его спросила: «Коля, что это было?» – «Сам не знаю, мне показалось, что ты на одной ноге не удержишься и сейчас упадёшь на меня, представляешь, что бы это было?» – «Хорошо, я больше к тебе близко подходить не буду, но я боюсь, что клюв мой не достанет твоей макушки, и тогда не взыщи, я буду клевать тебя в плечо и шею».

На следующем спектакле я увидела такое выражение глаз, что мне стало смешно. Не выбиваясь из образа роли, я подошла и погладила пень своим

крылом-рукой и успокоила Колю. С тех пор мы играли без инцидентов.

Подружились мы с Черкасовым, когда играли спектакль «Конёк-Горбунок» Ершова. Колю взяли на роль «передние ноги лошади». Репетировал он свой ввод с удовольствием, выделявая ногами бог знает что. На спектакле он так высоко поднял свою ногу с копытом, пугая подошедшего полюбоваться конями царя (которого великолепно играл актёр Преображенский), что царь испугался на самом деле. Мы, изображающие народ, искренне захохотали, на что последовала неожиданная реакция Стольника, которого играл Зон. Получилась самостоятельная добавочная сценка, за что Брянцев даже похвалил. В следующий раз Коля, одобренный похвалой Александра Александровича, решил нас всех удивить ещё больше. После того как лошади прореагировали на подход царя, он так перекрутил ноги, что мы уже смеялись не по существу пьесы. Брянцев нас всех вызвал и прочёл лекцию по поводу нашего поведения на сцене, а Черкасову сказал, чтобы он этот трюк приберёг для выступления на эстраде.

В этом спектакле я играла, попеременно изображая то девочку в народе, то звёздочку при месяце или же играла самого Конька-Горбунка, дублируя Вере Алексеевне Зандберг. Как-то в антракте я заговорила с Колей Черкасовым, забыла переодеться в другой костюм и неожиданно для себя услышала третий звонок, вызывавший актёров на сцену. Мы побежали наверх, готовясь к выходу на сцену. На реплику: «А котлы уже кипят, ишь подряд все три стоят», мы, актёры, изображающие народ, стремительно бежали на сцену и ложились радиусом на полу, смотреть, как кипят котлы. Не успела я лечь на своё место, как услышала реплику ребят из зрительного зала: «Ишь звезда с неба упала». Тот ужас, который охватил меня,

трудно передать. Я стала потихоньку ползти к выходу за кулисы, но уйти мне до темноты не удалось.

К Александру Александровичу Брянцеву мы пошли с Черкасовым вместе. Коля ни за что не хотел, чтобы мне попало одной. Войдя в кабинет, мы упали на колени, я произнесла слова из пьесы «Конёк-Горбунок»: «Не вели меня казнить, прикажи мне говорить!» Но Александр Александрович был неумолим и строго меня наказал – я в течение трёх месяцев не играла роль Конька-Горбунка. Что только не делал Черкасов, чтобы меня утешить. Вот тут-то я и поняла, какой редкостный товарищ был Коля. Наша дружба, начавшаяся с «Конька-Горбунка», осталась до конца его дней. Узнав о моем поступке, все актёры были возмущены. Брянцев воспитывал в актёрах серьёзное отношение даже к самым маленьким эпизодическим ролям, да просто к любому выступлению без единого слова. Коля ходил за мной тенью, он боялся, что меня кто-нибудь может обидеть.

Но мой случай вскоре забылся, так как случилось в театре ЧП. Наш уважаемый актёр Владимир Степанович Чернявский вдруг решил уйти из театра и подал заявление в странном, обескураживающем стиле. В нём говорилось, что он «больше не может играть Ёлки-Палки». Театр взорвался от возмущения, актёр был освобождён незамедлительно. В то время Чернявский действительно играл Ёлку в спектакле «Гуси-лебеди». Он был высокого роста и, растопырив руки и ноги, стоял посередине сцены. Он был облачён в материю, изображающую ёлку, вокруг его бегали действующие лица. В прошлом это был известный актёр, сыгравший много прекрасных ролей и имевший успех. Он был героем-любовником, как тогда определяли амплуа. Каковы были мотивы его прихода в ТЮЗ, мне неизвестно, но, конечно, он не был органичен в нём. Уйдя из ТЮЗа, он стал профессиональным чтецом. Но

тогда его дерзкое заявление произвело на всех огромное впечатление. Николай Черкасов, возмущённый поступком Чернявского, пришёл к Брянцеву и предложил, что сам сыграет эту Ёлку. Я не помню, по каким причинам играл не он, а другой актёр, но Брянцев оценил Колин поступок. Авторитет Брянцева был очень высок, но конечно, многие актёры не понимали тогда тех художественно-педагогических, воспитательных задач, о которых мечтал Брянцев. Много лет спустя мы с Александром Александровичем и Колей, вспоминая этот случай, смеялись от души.

В спектакле «Принц и нищий» Коля играл одного из стражников, охранявших вход во дворец. Они были одеты в латы с тяжёлыми шлемами на голове с опущенным забралом. В течение всего акта они стояли не шелохнувшись, не произносили ни одного слова. Только когда, играя роль Тома Кенти, я подходила к Черкасову и, разглядывая стражника, трогала его, Коля должен был ударить меня своей закованной в латы рукой. Я пугалась и от страха падала на землю. Но стражники по-прежнему стояли на месте. Тогда я начинала корчить рожи, ходила кверху ногами, выделяла всякие акробатические трюки (в ту пору в ТЮЗе увлекались акробатикой и лихо всё это умели делать), заглядывала им в лицо, ища прорези в забралах, в общем, смешила как могла. А мои стражники стояли не шелохнувшись. Только однажды они не выдержали. Стали смеяться от моих проделок и трясти плечами. Я радовалась, что достигла цели, а им, беднягам, попало. Чувствуя себя виноватой, я пошла к Александру Александровичу, но Брянцев сказал, что я играла правильно, стараясь их рассмешить, а они не должны были этому поддаваться. Первое время после этого случая мне казалось, что я эту сцену играю с меньшим азартом, боясь повторить случившееся. Потом

всё забылось, и вновь я делала всё, чтобы их рассмешить, но они выдержали экзамен.

Я очень любила эту роль и играла с большим увлечением. Наши актёры приходили специально посмотреть на меня из-за кулис в некоторых сценах, чаще других был Миша Хряков. И Коля в антрактах кричал за кулисами: «Опять Хряков смешил меня, я еле-еле выдержал». Первое время Миша всерьёз оправдывался, что он смотрел, что делает Пугачёва а на Колю и не взглянул. Но потом понял, что отпираться нелепо, и говорил ему: «Сегодня, Коля, ты был необыкновенен – стал как чурбан, ну вылитый чурбан». И они оба радовались своим шуткам как дети. Разговор их продолжался до конца антракта на радость присутствующим. Однажды в этой сцене я потрогала не руку Коли, как полагалось, а ногу, и Черкасов мгновенно среагировал: он поднял ногу с такой быстротой и ловкостью, что его коленка достигла почти его носа. Я же, не упустив случая, пролезла в образовавшуюся дыру, чтобы пройти в ворота дворца, но Коля мгновенно опустил ногу и, другой ногой обвив моё тело, с такой быстротой вышвырнул меня на авансцену, что я с криком повалилась на пол. Я погрозила ему кулаком, что было абсолютно в поведении моего персонажа, а он, испугавшись, что я ушиблась, неожиданно для себя произнёс: «Прости, Капелька, я больше не буду», нарушив тем самым загадочность и молчание стражников.

Всё это было проделано так ловко, что зритель пришёл в неопиcуемый восторг. «Что у вас происходит с Черкасовым?» – спросил в антракте Брянцев. Я ответила, что мне очень интересно играть с ним, так как я никогда не знаю, как он будет реагировать на мой подход к нему. «А как было установлено?» – спросил Брянцев. «А разве нельзя изменить установленную мизансцену?» – в свой черёд спросила я. «Нет,

нельзя», – ответил Александр Александрович. Нас с Колей вызвали на репетицию, и строго определили, что мы должны делать в этой сцене. «А то играете друг с другом как дети. Вы же взрослые актёры и должны в спектакле точно исполнять предложенное вам решение мизансцены. Все ваши выдумки надо было предлагать на репетиции, а в спектакле уже играют вещи, отобранные совместно с режиссёром».

За кулисами мы с Колей обсуждали этот случай: «А скучно так, гораздо интересней, когда не знаешь, что тебя ждёт и как ты будешь реагировать».

В глубине души каждый из нас знал, что Брянцев был прав, так как иначе можно доиграться бог знает до чего.

Зато в спектакле «Похититель огня» Горлова Коля отводил душу. Он изображал одну из обезьян, которые были, по существу, униформистами сцены. Они же – слуги просцениума – во время действия переставляли декорацию, и делали это с таким видом и с таким отношением к предмету, как будто обезьяна очень в этом заинтересована. А как он прыгал с одного конца сцены на другой – это был не прыжок, а необыкновенный полёт, мы все с замиранием сердца ждали, достигнет он цели или нет.

Спектакль начинался музыкальным прологом – пляской обезьян, акробатической и острой пантомимой. Обезьяны, меняя место действия, создавали перед зрителем то пещеру тунгуинов, то бездны в горах, то узкие таинственные тропинки или кратер, откуда добывали огонь. Это был спектакль-легенда героического, романтического плана. Юноша Райго – сын первобытного племени (Кисиц) со стариком Шуху (Горлов) и подростком Ноту (Арене) преодолевают всевозможные опасные препятствия, почти смертельные, чтобы добыть огонь для своего племени и сделать жизнь первобытных людей более счастливой,

более человеческой. Этот спектакль играли с увлечением и большой отдачей все, даже не имеющие ни единого слова, в том числе и Черкасов.

Я же любила смотреть на Черкасова-обезьяну, когда он садился и начинал спокойно себя почесывать и выискивать блох. Делал он это на полном серьёзе. Вдруг обезьяна упускала блоху, он начинал вертеться вокруг себя, пищал, фыркал, возмущаясь, и, наконец, остановив свой взгляд на ком-нибудь из нас (изображавших первобытных людей), шёл к нему жаловаться на блоху. Я всегда ждала, кого же Черкасов выберет себе в партнёры, но длилось это недолго.

Однажды актёр Кисиц, игравший героя, прекратил это веселье не по существу спектакля, доказывая Коле, что тот мешает ему своими «обезьяньими» фокусами. Но там, где можно было, не мешая действующим лицам, обезьяны с увлечением прыгали, передвигая кубы, из которых состояла декорация, кувыркались, фыркали, пищали на разные голоса, переговариваясь друг с другом. Делали они это весело, непринуждённо. Вот тут им разрешалось фантазировать как угодно, лишь бы вовремя переставить декорацию. Шла своеобразная пантомима, и эти роли считались отличными – их исполняли актёры, которые прекрасно владели своим телом.

Это всё были первые, почти бессловесные роли Черкасова. Потом мы вместе работали во многих спектаклях: в «Томе Сойере» Коля играл Шерифа, я играла Гека Финна; в «Проделках Скапена» Коля играл Сильвестра, я играла Зербинетту; в «Тимошкином руднике» Коля играл Американца, я играла Тимошку; в «Дон-Кихоте» он – Дон-Кихот, я – Хенесилья.

Помимо театра мы с Черкасовым работали в живой газете «Комсоглаз». Этот коллектив сложился внутри театра. Организаторами были актёры среднего поколения, режиссировал Зон. Работали увлечённо и

охотно, репертуар затрагивал все вопросы, касающиеся комсомола, – быт, учеба, общественная жизнь, учения, шефства, злободневность политических вопросов и так далее. Главными выдумщиками программы были Масельский, Андрианов, Ткачёв, Дилин, Черкасов. Остальные с тем же азартом и убеждённо­стью доказывали правильность или неправильность их выдумок. Какая-то особая серьёзность и вера в нужность этого дела объединяла всех участников «Комсоглаза». Мне казалось, что многие из нас повзрослели, занимаясь, как мы думали тогда, ответственным политическим делом.

Потом для этого ансамбля наш актёр Любашевский, выступивший под псевдонимом Жуленго, написал оперетту «В трёх соснах», где использовал исполнительские данные Черкасова. Он играл композитора-неудачника Звонарёва, по внешнему облику необычайно похожего на киноактёра Пата. Попадая в смешные, хотя и мало­правдоподобные положения, Звонарёв (композитор) оказывался вынужденным выдавать себя за Пата, петь и танцевать.

Коля играл эту роль блестяще, отталкиваясь от эстрадного номера «Пат, Паташон и Чарли Чаплин», исполнителями которого были Черкасов, Чирков и Берёзов. В оперетте были заняты Полицеймако, Денисова, Масельский, Охитина, Пугачёва, Арене, Черкасова, Васильев.

-

Прошло много лет, и я получила от Черкасова поздравление в день моего сорокалетия на сцене, где он писал:

«Мой милый друг!
Передние ноги лошади в «Коньке»,
Обезьяна в «Похитителе»,
Шериф в «Томе...»,
Пат в «Трёх...»,
Кихот с кочергой в руке.
Стражник в «Принце...»,
Старый пень в «Догоним...»

Всегда были влюблены в милого задорного Тимошку за его большой талант, товарищеские и человеческие качества. А так как старая любовь не ржавеет, то исполнитель всех перечисленных труднейших ролей и по сей день любит старого друга. Поздравляю тебя, желаю здоровья и счастья.

Твой Н. Черкасов. Ленинград 13/Х.63 г.»

Вот мне и вспомнились первые роли Черкасова в ТЮЗе. А о других его ролях много написано и сказано.

Чирков

Помню, как после утренних занятий по хоровому пению, на которых всегда присутствовала вся труппа Ленинградского ТЮЗа, наш художественный руководитель Брянцев привел молоденького юношу провинциального вида и сказал: «Познакомьтесь, друзья, это наш новый артист Борис Петрович Чирков».

Юноша, неуклюже пожав плечами, смущённо улыбнулся и сказал: «Здрасьте», – а Александр Александрович, подтолкнув его вперёд, продолжал: «Прошу любить и жаловать. Вот, Борис Петрович, ваши новые друзья по искусству. Некоторые из них, как видите, моложе вас и не кончали театрального института, а лишь закончили детскую студию, так что можете их кой-чему поучить».

Борис Петрович совсем смутился, смешно выдвинул вперёд губы, его лицо выразило такую растерянность и удивление, что все разом рассмеялись. «Ну, вот и познакомились, – сказал Леонид Фёдорович Макарьев, наш старший актёр, драматург и режиссер, – вам будет у нас тепло и интересно, взаимоотношения у артистов друг с другом прекрасные, никто никого не кушает».

Внешность у Чиркова была совсем не актёрская – простой, обаятельный парень, и мы сразу стали прикидывать, кого бы он мог играть...

Через несколько дней Брянцев вызвал меня и Чиркова к себе в кабинет и объявил, что нам поручают роли Конька-Горбунка и Ивана-дурака в сказке Ершова, роли, которые в спектакле играли Вера Зандберг и Иван Развеев, и играли с большим успехом.

У Чиркова это была первая роль в профессиональном театре, у меня – соревнование с Зандберг. Волнение нас объединило. С нами

репетировал сам Александр Александрович, и мы готовы были работать с утра до ночи. Такая одержимость радовала Брянцева, но он не допустил нас к спектаклю, пока мы точно не знали, что делаем и для чего существуем в каждой сцене.

Ауж как мы плясали с Борисом, и целовали, и гладили друг друга после нашей премьеры, приговаривая: «Ай да молодцы, ай да молодцы!..» Как были счастливы! Мы не могли уйти из театра и долго сидели после всех поздравлений, а главное, после похвалы самого Александра Александровича. Пришли поздравить нас и Зандберг, и Развеев и объявили, что мы достойная им смена. И действительно, этот спектакль вскоре мы стали играть одни, так как Развеев ушёл из театра, а Зандберг была заметно старше Чиркова.

В ТЮЗах зритель особый, чего только не бывало! Помню один смешной случай. Была такая мизансцена, когда по ходу действия мы с Чирковым бегали среди зрителей. И однажды один из ребят подошёл ко мне поднёс фигу к морде Конька, которая была надета у меня на голове, и спросил Чиркова: «Интересно, видит она фигу или нет?» «Кто - она?» - спросил Борис. «Пугачёва», - ответил мальчишка. «А где ты видел Пугачёву? Это же Конёк и может тебя укусить», - сказал Чирков. «Ну да!» - испугался мальчишка и сел на своё место. Мы потом долго смеялись над тем, как убедителен и серьёзен был Чирков.

Вскоре мы с Борисом вновь встретились как партнёры в спектакле «Принц и Нищий», где я играла Тома Кенти, а Чирков - Шута. Он раскрылся в этой работе новыми гранями своего таланта. Перед зрителем был не только весёлый, озорной, хитрый и умный Шут, ловкий во всех своих проделках. Он обладал таким разнообразием интонаций, что мне было интересно следить - что он ещё выдумает и какую штуку выкинет.

На наши спектакли часто приходили не только дети, но и взрослые; однажды пришли артисты цирка (некоторые из них занимались с нами акробатикой). Потом за кулисами, поздравляя нас с большим успехом, они особенно восхищались Чирковым, его умелыми акробатическими трюками.

Борис Петрович сыграл в ТЮЗе много ролей. Лучшие из них: Тиль Уленшпигель, Семён в «Плодах просвещения» Толстого, Антось в пьесе «Так было» Бруштейн, Санчо Панса в «Дон-Кихоте» (инсценировка Бруштейн и Зона), Иван-дурак в «Коньке-Горбунке» Ершова.

Образ Тиля навсегда остался в моей памяти. Молодость, смелость, ум, обаяние, естественность, простота и народность – всё это было в его Тиле, а пластика изумляла даже самых гимнастически тренированных актёров: его прыжки казались полётами... Мне кажется, он и сам очень любил эту роль, играл почти самозабвенно. В его улыбке, светящихся глазах было столько веселья, доброты... Чистосердечный, открытый Тиль был полон любви к человеку. Мне кажется, что эта работа во многом помогла Чиркову впоследствии сыграть роль Максима в знаменитой кинотрилогии Козинцева и Трауберга.

И совсем другим был Чирков в образе Антося из пьесы «Так было». Тупой слуга, малоподвижный, с остановившимся взором, смешно выговаривавший слова, с неизменно открытым от удивления ртом.

Чирков всегда очень серьёзно относился к своей работе. В жизни был хорошим товарищем, любил шутки, прекрасно пел под гитару, собирал старинные народные песни. Однажды мы сделали с ним шуточный номер на одну из этих песен. Он пользовался у актёров большим успехом. Пели и изображали: он – охотника, увидевшего спящую Венеру, а я эту самую Венеру.

Номер был смешной, исполняли мы его с большим энтузиазмом. Вот эта песня:

В островах охотник
Целый день гуляет —
Ему неудача,
Сам себя ругает:
«Как же мне быть?
Чем же мне служить?., служить?.
Нельзя быть весёлому,
Что зверь не бежит!..».
Поехал охотник
На тёплые воды
Где птицы летают
При ясной погоде.
На бережку
Он прилёт вздохнуть, вздремнуть
Охота сорвалась,
Гончих слышно чуть!..

Охотник не медлил,
На коня садился.
Зверю любопытно,
Как конь за ним стремился!
Он поскакал
В лес по тропе, тропе, тропе,
Где спала красавица
На мягкой траве...

Щёчки её алы —
Прикрыты руками.
Груды её белы —
Дарены судьбами!
Он задрожал,
Задрожал - с коня упал.
«Венера, Венерочка!» —

Тихонько сказал...

Венера проснулась,
Охотника видит:
«Молодой охотник,
Чем хочешь обидеть?..
Ах ты, злодей!
Я в твоих руках-ногах!..»
Лежала красавица,
Ах, ах, ах, ах, ах!..

Чирков не жалел времени для того, чтобы доставить радость своим друзьям. Однажды он и ещё несколько артистов нашего театра – Дилин, Шифман, Черкасов, Герман – «организовали» мой день рождения; привлекли они к этому делу Акимова и Женю Шварца.

Днём я пришла в театр и по лицам окружавших меня актёров поняла, что они что-то затеяли: уж больно таинственно переглядывались, поздравляя меня. И действительно, когда я вошла к себе в гримёрную, то не узнала её – моя гримёрная была завешана портретами Емельяна Пугачёва. А над зеркалом висел большой эскиз памятника «Праправнучке Пугачёва», который сделал Акимов. На гримировальном столе лежала гора книг по истории Пугачёвского бунта, цветы, стихи, подарки... Но самой удивительной была бумага, подписанная нашим директором Дальским, – то было «Обращение в Академию наук по поводу юбилея праправнучки Емельяна Пугачёва». Самый большой восторг вызвало то, что директор подписал это «Обращение» не читая. И сделали это Чирков с Шифманом: один заговаривал Дальского, другой с невинным видом подсовывал ему бумагу на подпись. После спектакля меня зашли поздравить Брянцев и Макарьев; они от души смеялись проделке с

«Обращением». Вечером все веселились у меня дома, и я вспоминаю, каким уютным человеком был Борис Чирков в домашней обстановке, сколько в нём было очаровательной непосредственности! Он и пел, и читал стихи, и танцевал – и всё это делалось с охотой, с удовольствием.

Мы с Борисом играли и вне ТЮЗа—в живой газете «Комсоглаз», и в театре «Новая оперетта» в спектакле «В трёх соснах» Жуленго. То была оперетта, которую написал для нас наш же актёр Любашевский, а Жуленго – это один из его псевдонимов. Чирков играл Костыку и в конце спектакля вместе с Черкасовым танцевал кусочек из их знаменитого в то время танца «Пат, Паташон и Чарли Чаплин».

Когда наши актёрские судьбы разошлись, мы редко встречались с Борисом Петровичем, но если виделись, то всегда вспоминали наши первые роли, наших чудесных учителей. Недаром Борис в своей книге написал: «После окончания театрального института я работал в Ленинградском театре юного зрителя. В удивительном театре, в самом лучшем и дорогом из всех, где только мне довелось трудиться».

МОСКВА ДО И ПОСЛЕ ВОЙНЫ

Охлопков

Впервые я услышала об Охлопкове, когда работала в Ленинградском театре юных зрителей, в начале тридцатых годов. Как-то сразу заговорили о Николае Павловиче как о большом художнике – интересном режиссёре и прекрасном актёре. И когда Театр Красной Пресни – бывший Реалистический, где художественным руководителем был Охлопков, приехал на гастроли, все устремились на его спектакли. Мне удалось посмотреть тогда только «Разбег» Ставского. Выдумка режиссёра и художника, игра актёров – всё это увлекало и волновало зрителей. Какая гамма цветов, какая красочность в декорациях и костюмах! На фоне праздника жизни, праздника природы разыгрывались человеческие страсти. Я до сих пор помню огромные подсолнухи, фруктовые деревья, тесовые ворота посередине сцены, по бокам мостики, на которых действовали актёры... Гастроли прошли с огромным успехом, и Николай Павлович получил полное признание ленинградцев.

Во время этих гастролей Охлопков узнал о моём существовании, и первое письмо с приглашением в Театр Красной Пресни я получила от него в середине 1932 года. Художественный руководитель ТЮЗа Брянцев меня не отпустил. Только тогда, когда Николай Павлович написал ему, что ставит пьесу Бертольта Брехта «Жанна д'Арк чикагских скотобоен» (в инсценировке Сергея Третьякова она называлась «Святая дура»), в которой предлагал мне главную роль, Александр Александрович сменил гнев на милость, оговорив при этом, что я буду играть только в новых постановках театра и не участвовать в уже идущих

спектаклях. Николай Павлович согласился, и я распрощалась с ТЮЗом.

Я знала Охлопкова только по письмам, и встреча с ним произвела на меня большое впечатление. Николай Павлович поразил меня своим артистизмом. Как вдохновенно он рассказывал о будущей постановке, как интересно говорил о людях, какая галерея типов, характеров проходила передо мной, какая нежность и забота об актёрах, вплоть до сентиментальности, и вместе с тем какая ярость, гнев и упорство в достижении своей цели. Это был настоящий талант.

Помещение театра, в котором работал Охлопков, было очень скромное – сцена маленькая, без глубины и боковых карманов, зал крохотный и мрачный, гримировальные уборные неудобные и тесные; только зрительский вход и небольшое фойе для публики были более или менее приличными. А какие чудеса творил Николай Павлович в этом здании!

Представил он меня труппе вместе с Верико Анджапаридзе (великолепной грузинской актрисой), которая только что поступила к нему в театр. Приняли нас, как мне показалось, холодно, и только в процессе работы отношения стали налаживаться. Репетиции начались сразу же. Будучи прекрасным актёром, Охлопков очень выразительно показывал, что бы он хотел от того или иного исполнителя в данной сцене. В то время «показ» был основным методом его работы. У него интуитивно получалось то, что он не мог объяснить словами. Николай Павлович требовал от актёра только *своё* решение, а показывал всегда результативные вещи. Но как подойти к этому решению? Он искренне удивлялся, когда актёр не понимал: «Не знаю, какими путями вы должны прийти к тому, что я вам показал, меня это не интересует; меня интересует, чтобы вы в результате сделали то, что мне нужно». Я записала его слова: «Я не люблю кухни».

Через много лет он будет репетировать совсем иначе. Уже в 1943 году, под влиянием своей супруги Елены Ивановны Зотовой, он начнёт тщательно изучать систему Станиславского и станет работать по другим правилам.

Во время репетиций «Святой дуры» он каким-то шестым чувством доходил до потрясающего раскрытия того или иного эпизода. Я иногда изумлялась рождению точного и острого рисунка мизансцены, который, собственно, и определял существо данного куска пьесы. Я увидела на репетициях чудеса, когда он изображал разных людей – мужчин и женщин. Он убеждал с такой страстностью, что не верить ему было невозможно.

Иногда ему приходили в голову такие вещи, которые вначале воспринимались как абсурд, а на поверку оказывалось – он прав, ибо решал спектакль в целом и образ будущей постановки хорошо видел и чувствовал.

До сих пор звучит у меня в голове песня из «Святой дуры», которую исполнял Охлопков, показывая, как надо её петь:

Даруй богатство богатому, осанна,
Доблесть даруй ему, осанна,
Дай ему царство и град, осанна,
Дай победителю знаменье, осанна,
Сохрани и помилуй богатого, осанна,
В царстве твоём, Всевышний, осанна.
Милость даруй ему, осанна,
И помощь окажи имущему, осанна,
Милость сытому ниспошли, осанна.

Он пел, как поют кликуши: закатывал глаза, потом возводил их кверху, как бы обращаясь к Богу и веря в

то, что Бог услышал его. Он был в полном упоении – это выглядело и страшно и смешно.

А как он прекрасно решал сцену в столовой, когда вдова Лаккернидла видит кепку мужа и его пиджак на другом человеке. Зритель из разговора рабочих знал, что «Лаккернидл свалился в сварочный котел, поскольку мы не могли вовремя затормозить машину, он, как это ни ужасно, попал в приготавливающую грудинку, вот его пиджак и кепка...» и так далее. Охлопков показывал актрисе (играла Верико Анджапаридзе): он брал кепку из рук рабочего как живое кровоточащее сердце и нёс ее на вытянутых руках. Его глаза, его что-то шепчущие губы, его трепетные руки, в которых билось «живое сердце», остались в моей памяти на всю жизнь... Он потряс меня как великолепный актёр, которому подвластно всё – от трагедии до весёлой комедии и водевиля. Он вообще любил гиперболы.

И характер его был неровный: он то загорался, увлекая за собой всё и вся, то совершенно неожиданно гас и мрачнел.

На репетициях Николай Павлович, как правило, бушевал. Иногда срывался, говорил обидные вещи, передразнивал так, что все от души хохотали – хохотал и сам исполнитель, которого он изображал: ему становилась понятной абсурдность его поведения на сцене. Было и так: иногда, опасаясь сделать замечание ведущему актёру, работа которого его не удовлетворяла, он находил «козла отпущения» и вымещал своё недовольство на нём. Если же Охлопков ценил твою работу, то был предельно внимателен, даже нежен, и делал замечания «на ушко». Конечно, очень горько быть «козлом отпущения», и многие обижались, хотя все знали, что за Николаем Павловичем водился такой грех. Но если он это замечал, обязательно заглаживал свою вину, мог при всех поцеловать,

извиниться, перевести всё в шутку. Он сам был очень ранимым человеком.

У меня было своё видение роли, и в разговорах Николай Павлович всё принимал, но вдруг по ходу репетиции показывал мне что-то совсем противоположное. Какая глубина мысли, какая смелость, какая пластика, какая неожиданность в решении образа! Как удивительно он предложил мне прочесть первый монолог:

В тёмную пору кровавого смятения,
Узаконенного беззакония,
Планомерного произвола,
Обесчеловеченного человечества,
Когда не прекращается волнение в наших
городах,
В такой вот мир, похожий на бойню... —

я произносила как одержимая, верящая в Бога, с закрытыми глазами и уходила победно, под барабан. Вообще Охлопков «раскрыл» мне глаза в «Святой дури», только когда я впервые услышала о людях, которые проповедовали другую истину. Образ «Святой дуры» получался образом человека, понявшего всю бессмысленность своего существования.

А как интересно он построил эпизод первой встречи героини с Маулерам: Иоанна всё время была как бы в сиянии луча и походила, скорее, на видение, чем на живое существо; и говорила она каким-то нереальным голосом, чем и пленила Маулера в этой сцене.

Сколько труда, сколько таланта было вложено в этот спектакль, как необыкновенно раскрылись бы актёры... Какая трагическая неудача постигла Охлопкова, когда Сергей Третьяков был арестован,

репетиции остановлены и спектакль не состоялся... И вся работа – в никуда.

Я переживала это очень сильно и собралась возвращаться в Ленинград. Охлопков хотел что-нибудь придумать, лишь бы не отпустить меня из театра. Он решил заново переделать уже давно идущий спектакль «Своя семья» Грибоедова и Шаховского, который публика любила. Я вначале робко возражала. Тогда я еще не знала, что если Николай Павлович чем-нибудь загорался, то остановить его было невозможно. Он изменил состав участников. Актёры, вновь назначенные, репетировали с удовольствием, прежние исполнители вначале сопротивлялись, но под натиском фантазии Охлопкова сдались, и репетиции проходили с большим подъёмом. Было интересно наблюдать переход от публицистической трагедии «Святая дура» к весёлой комедии «Своя семья». Охлопков от души веселился вместе с актёрами, работал легко и увлечённо. Но, поставив заново два акта, он заболел, и нам пришлось играть третий акт в старом варианте, так как премьеру отменить было нельзя. Перед первым спектаклем он приехал в театр с температурой 39° и решил как-то изменить третий акт, но ему стало плохо, и его увезли домой. Так мы играли два акта с условными мизансценами, переделанными характерами персонажей, и последний акт, поставленный почти натуралистически. В двух актах были введены «цанни», обслуживающие действующих лиц. То, стоя на коленях, они держали скатерть, изображая стол, то подавали предметы, нужные по ходу действия... И вдруг в третьем акте они исчезли. Перед премьерой все были смущены и обескуражены. Как же себя вести? Получилось полное смешение, как говорится, «французского с нижегородским».

«Своя семья» с моим участием прошла три раза. Я отказалась играть, считая недопустимым подобное

положение, тем более что в старом варианте спектакль имел успех, и актриса, исполнявшая мою роль, мне нравилась.

Я не видела для себя перспективы на ближайший сезон и решила возвратиться домой. Решение моё подкрепилось, когда я увидела вывешенное распределение ролей в новой постановке «Железный поток» Серафимовича, где я и Николай Сергеевич Плотников были назначены на одну роль. Уверенные, что это опечатка, мы с Плотниковым развеселились и, взявшись за руки, пошли развлечь Охлопкова. Но Николай Павлович заявил, что никакая это не опечатка: он ещё для себя не знает, «будет ли это мальчик, мудрый как старик, или старик, наивный как ребёнок». Мы ушли в полном недоумении. И я окончательно решила, что не буду подвергать себя подобным экспериментам.

Когда я пришла проститься, Охлопков был растерян, как мальчик, и всё время говорил: «Но почему же вы уходите? Разве я сделал что-нибудь не так? Может, я вас обидел?» – «Нет, нет, я уйду потому, что не вижу для себя интересной роли в намеченном вами репертуаре, а жить без дела целый сезон – это большая роскошь для меня. Актриса должна играть всё время, тогда она станет настоящим художником».

Вновь я встретилась с Николаем Павловичем только в 1943 году. Он был назначен главным режиссёром Театра драмы (ныне Театр имени Маяковского), в труппу которого я перешла в годы войны.

Здесь первой постановкой Охлопкова была пьеса Гусева «Сыновья трёх рек». Юноши и девушки трёх матерей – Волги, Сены, Эльбы – «раскрывали, – как говорил Николай Павлович, – три сердца, три мировоззрения, три идеала, три устремления в их столкновении и борьбе». Художник Рындин придумал оригинальную декорацию: на сцене был помещён

огромный вращающийся глобус. В зависимости от того, в какой стране происходил тот или иной эпизод, в его отсеке и на авансцене шло действие. Задник изображал небо, по которому в зависимости от «настроения» сцены проносились то перистые, то кучевые облака, или гремел гром и сверкала молния.

Музыка, как всегда в охлопковских постановках, обогащала образ спектакля, характеризовала отдельных персонажей; у каждой сцены был свой лейтмотив.

Помню первую репетицию, когда на роль русской девушки были назначены три актрисы и вдобавок приглашена из вспомогательного состава высокая типично русская красавица. Николай Павлович начал разговор с того, что он ещё не знает, кто из нас будет играть. Мы были совершенно разные, и он, глядя на нас четверых, безо всякого перехода объяснял нам, какая должна быть наша героиня. Если взгляд его падал на студентку, он говорил: «Понимаешь, идёт добрая, с широкой улыбкой, крупная русская девушка, открытая ветру и урагану, не боясь ничего, идёт сильный человек, шагает она широко, походка уверенная», и, переведя взгляд на другую актрису, не делая точки, продолжал: «Вбегают весёлая комсомолка, смелая, задиристая, с шумным характером»... Взглянув ещё на одну, без всякого перехода, говорил: «Сидит маленькая Алёнушка, пугливая, нежная, сидит и грустит...» и тут же, не изменив даже мимику лица: «...Да, она страдает, она вобрала в себя всю печаль родины...» Я сделала из этого объяснения роли пародийный номер. Николай Павлович неоднократно от души смеялся над ним.

После репетиции я подошла к Охлопкову и доказала ему, приведя веские аргументы, что мне не надо играть «русскую девушку». Он тут же назначил меня на роль Матильды, жены немецкого солдата, который приезжает с награбленным добром на побывку домой. У

них маленький сын. Когда Фридрих – его великолепно играл Вечеслов – немного приходит в себя от ужасов войны и собирается устраиваться с Матильдой на ночь, раздаётся выстрел, и вбегают русский солдат (его роль исполнял Самойлов), за которым гонятся немцы. Солдаты узнают друг друга. Фридрих и Матильда боятся, что русский убьёт их ребёнка и их самих, но тот исчезает в окно, не причинив никакого зла. Этот эпизод занимал несколько страниц текста, а какую огромную и впечатляющую сцену сделал Охлопков!

Первый выход Вечеслова – Фридриха, утомлённого и не верящего, что он, наконец, добрался до дома. Интересно раскрывал Охлопков слова:

Двенадцать долгих дней...
Двенадцать кратких снов, исполненных
блаженства.
Среди родных домов, среди родных огней,
В чаду любви хмельной, бездумной женской...

Он произносил их не как завоеватель, а как раздавленный человек, вырвавшийся на миг из пламени и грома... А немного погодя он был уже другой – хвастун, циник: «О, я прошёл сквозь шквал, я жёг Смоленск, я штурмовал Воронеж, я столько городов тебе завоевал...»

Главные качества моей роли – алчность и стяжательство. Охлопков придумал эффектную сцену, когда Фридрих из груды вещей выкидывает Матильде чернобурых лис.

Сибирских лис пушистые хвосты,
Их русская природа создавала
Лишь для твоей немецкой красоты...

С какой алчностью и сладострастием Охлопков ловил этих лис, в каком упоении, окутав себя мехом, он катался по полу. А как он в экстазе падал на всё привезённое барахло! Переиграть Охлопкова было невозможно. Мне удалось повторить его замысел в своей интерпретации, он остался доволен, и я была счастлива.

Конечно, в театре выкрасили под чернобурок зайцев, но зритель этого не замечал и верил, что это роскошные сибирские лисы. Однажды на спектакль был приглашён дипкорпус и много знатных гостей. По этому поводу из Союзпушнины привезли настоящих чернобурых лис, чтобы поразить воображение зрителей. Сотрудники Союзпушнины в оба глаза смотрели эту сцену. В конце её, ещё в темноте они стали рвать из-под моих ног меха, я даже чуть не упала; кто-то из них ворчал: «Чтобы стоять на них, это уж слишком!» Спектакль в тот день имел особенный успех, настоящие чернобурки потрясли присутствующих.

В «Сыновьях трёх рек» играли Половикова, Бабанова, Штраух, Самойлов, Лукьянов, Вечеслов, Пирятинская, Гердрих, Карпова, и мне было интересно наблюдать, как Охлопков репетирует с каждым из них.

Много внимания уделил Охлопков работе с ведущими этого спектакля – это три реки: Волга-Половикова, от которой он требовал широты, мудрости, сердечной щедрости, боли за свою родину; Эльба, которую изображала Пирятинская, – от неё он требовал рациональности, жестокости, напора и также боли за свою родину. И, наконец, Сена—Гердрих—она должна была при всей боли и страсти где-то найти проявление «шампанского».

Костюмы подбирались по цветам, чтобы они выявляли сущность характера: стальной, холодный цвет у Эльбы, бирюзовый – у Сены и нежно-голубой у Волги. Читали они свой текст под соответствующее

музыкальное оформление. Костюмы были в виде греческого хитона, но с длинными, как крылья, рукавами. Освещение тоже подбиралось, чтобы подчеркнуть сущность изображаемого. Чувствовалась масштабность в ролях, их значимость в спектакле.

Отчётливо запомнилась мне работа с Вечесловым, поскольку сцена наша была парная. Вечеслов был актёром высоким, с хорошей фигурой, красивым умным лицом, с приятной улыбкой, прекрасными манерами и, казалось, совсем не подходил к отрицательной роли немецкого солдата. Как умело подсказывал и показывал Николай Павлович! Как незаметно для Вечеслова «вытаскивал» из него самое неожиданное – то, что зачастую подспудно лежит в человеке! Как он менял его психологию и его отношение к роли! Каким «великолепным» негодяем был Вечеслов, когда произносил:

Взгляни, с каким умением
Вот этот камень мастер шлифовал,
В нём русский снег узорный засверкал,
В нём русских рек горит разлив весенний,
Разденься и примерь все платья, все каменья,
Всё, что я для тебя в боях завоевал.

Охлопков поставил этот кусок как садистическое проявление чувств Фридриха. Он охотился за мной, ломал мне руки, запрокидывал голову, измываясь в ласках и получая удовольствие. Этот момент мы тщательно репетировали, чтобы в действительности не повредить друг друга.

А как тщательно было разобрано появление русского солдата. Самойлов играл открытого, смелого, пленительного юношу, играл темпераментно, эмоционально насыщено. Каким жалким был в этот

момент Вечеслов – Фридрих, как омерзительно он трясся именно за свою жизнь, а не за жизнь жены и ребёнка. Да, это была большая удача не только актёра, но прежде всего режиссёра – в одной сцене выявить столько психологических поворотов!

Репетиции шли в полнейшей тишине. Не дай Бог, если где-нибудь раздастся стук или хлопнет дверь – Охлопков сразу же созывал всех, вплоть до рабочих сцены, пожарных, билетёров и сотрудников администрации и начинал читать лекцию. Её смысл сводился к тому, что театр – храм, и совершающееся таинство на сцене может происходить только при абсолютной тишине. Но это всё было до первых прогонов. На прогонах он сам нервничал, кричал, бегал по залу, не разрешал актёрам ничего менять и в то же время исправлял мизансцены, которые, как ему казалось, не вязались с оформлением. Спорил с композитором, сокращал куски музыки, переделывал свет... И тут уж не становись ему поперёк – сметёт, снесёт и не заметит! А каким ласковым и даже нежным становился он после генеральной, если она проходила удачно. Боялся любого спугнуть, боялся, как бы перед премьерой чего не случилось. У каждого спрашивал, кто как себя чувствует, подбадривал, утешал, но не острил – остроты были после премьеры.

В конце первого акта, заканчивающегося моей сценой, должен был произойти взрыв и всё лететь в тартарары. «Только ты не трусь, – говорил мне Николай Павлович, – когда глобус в момент взрыва начнёт со страшной силой крутиться!» Самое пикантное заключалось в том, что взрыв должна была делать я сама, меня этому обучили пиротехники.

Однажды произошёл неожиданный случай. В момент взрыва моя пиротехника сработала «немного чересчур» – получился взрыв какой-то невероятной силы. Мы с Вечесловым в испуге разлетелись в разные

стороны, уже не изображая ужас, а испытывая его на самом деле. По всему глобусу пробежала, как змея, огненная лента и загорелся задник. Хорошо, что на этом шёл занавес. В зрительном зале раздались бурные аплодисменты, а за кулисами была страшная паника. Пожарные сумели предотвратить худшее, что могло случиться, и даже после перерыва, который несколько затянулся, они продолжали борьбу с моим «взрывом».

Мне «повезло» – именно на этот спектакль я пригласила Толстого и Михоэлса с супругами. Алексей Николаевич и Соломон Михайлович в антракте зашли ко мне за кулисы. Они были в полном восторге от Охлопкова. «Только он мог устроить так эффектно взрыв, – в зале все ахнули, в том числе и мы! Казалось, что вы с Вечесловым воистину погибаете!»

В ту пору мы дружили с Охлопковым семьями и часто встречались домами. Елена Ивановна была всегда очаровательна и гостеприимна, а влюблённый в неё Николай Павлович проявлял и в личной жизни многие черты характера, присущие ему в театре, – был всегда выдумщиком, организатором и весёлым участником всякого действия...

Театр сатиры. Горчаков

Когда стало известно, что я ушла из Реалистического театра и собираюсь уезжать в Ленинград, мне позвонил режиссёр Сергей Иванович Владимирский и попросил разрешения зайти ко мне вместе со своим другом режиссёром Николаем Михайловичем Горчаковым.

Владимирского я знала по совместной работе с чтецом Владимиром Яхонтовым, с которым мы репетировали «Горе от ума». Я должна была читать все женские роли, а Яхонтов – все мужские и от автора. Яхонтов мечтал о переходе от своего «театра одного актёра» к «театру двух актёров», более многогранному. Работали мы дружно, но, к сожалению, ничего не получилось, потому что Яхонтов играл своё отношение к образу, я же стремилась к органичному перевоплощению. Владимирский старался нас соединить, но был вынужден признать, что наша сценическая природа слишком различна.

А о Горчакове я ничего не знала. Не знала, что он является художественным руководителем Театра сатиры, что он режиссёр МХАТа, что у него солидная репутация не только режиссёра, но и педагога. «Пожалуйста, заходите. Я буду рада вас видеть, Сергей Иванович. Но вы же знаете моё решение, и разговор с вашим знакомым будет напрасным», – ответила я.

В ту пору я снимала квартиру в Пименовском переулке. Не успев толком привести себя в порядок, я услышала звонок и, открыв дверь, увидела Владимирского с его спутником. «Так быстро?» – удивилась я. «А мы же рядом были, в Театре сатиры, – сказал Сергей Иванович. – Знакомьтесь с Николаем

Михайловичем, а я вас покину, у меня срочное дело». Поцеловав мне руку, он умчался.

Горчаков предложил мне поучаствовать в спектакле «Меркурий» по пьесе Вернейля. По первым фразам он произвёл на меня впечатление начинающего режиссёра и не очень способного. Разговаривала я с ним свысока, говорила, что Театр сатиры – театр не моего профиля, что мои ленинградские педагоги пришли бы в ужас, узнав, что я поступила в такой театр. Не для того они меня готовили.

Моё поведение – молодой заносчивой актрисы – очевидно, очень сместило Горчакова, и он решил подыграть мне. Он стал уверять меня, что уже конец сезона, что я могу не торопиться с отъездом, что если я сыграю хотя бы в одном спектакле в Театре сатиры, сыграю прекрасную роль, сыграю блестяще (в чём он не сомневается), то может оказаться, что я не зря приезжала в Москву, а отношение моих педагогов ко мне не изменится. Он попросил разрешения оставить мне пьесу и пригласил посмотреть свой спектакль «Чужой ребёнок» по пьесе Шкваркина, премьера которого недавно состоялась.

Прочитав пьесу Вернейля, я поняла, что Горчаков был прав. Роль была прекрасной и в моих данных. Когда позвонил Владимирский, я просила его передать Горчакову, чтобы он зашёл ко мне, так как я хочу знать подробности – кто будет ставить спектакль и что за состав актёров. Николай Михайлович незамедлительно позвонил, ещё раз пригласил посмотреть «Чужого ребёнка» и зайти к нему в кабинет после спектакля.

Я до тех пор никогда в жизни не была в Театре сатиры и была потрясена огромным успехом спектакля, игрой актёров и реакцией зрителей. Когда я зашла к Горчакову поблагодарить его, я увидела его уже в другом качестве. Он лукаво посмотрел на меня, я

улыбнулась и дала согласие на исполнение главной роли Анни Элиас в «Меркурии».

Придя на репетиции, я выяснила, что спектакль наполовину был готов, что на роль Анни Элиас у них не было актрисы нужного профиля, и мой приход выводил Горчакова из затруднительного положения. Он назначил мне дополнительные репетиции, и я убедилась, что Николай Михайлович – прекрасный режиссёр и педагог. Мы увлечённо создавали рисунок роли. Моя Анни была непосредственным существом, кокетливой от природы, обвораживающей мужчин с первого взгляда, безумно любящей своего мужа, готовой на что угодно, лишь бы продвинуть его карьеру. Её муж Тонар (которого играл Поль), ловкий, умный авантюрист, охотно допускал свидания своей жены с нужными ему людьми. Вот один из диалогов Анни с Тонаром:

То нар. Все, все нужны. Умело выбранные связи – половина успеха. Так сказать ЛД.

Анни. Личные друзья?

Тонар. Да.

А н н и. Вот меня это всегда поражало, как люди на виду, занимающие высокие посты, так попросту берут деньги за разные услуги. Как можно решиться предложить им это? Ты всё-таки рискуешь, что однажды...

Тонар. Я заранее знаю, с кем имею дело. Вот, например, Воклену я ничего не предлагаю...

Анн и. Кроме меня.

То нар. Я отлично знаю, что ты никогда не будешь ему принадлежать.

Анн и. Разумеется. Но если он будет слишком настойчив, то чтобы не причинить тебе неприятностей...

Тонар. Ну прошу тебя, Анни! Ты законная мадам Тонар. Я обожаю тебя...

И ещё один диалог. Анни узнаёт, что к Тонару приезжала жена банкира Нэмо, но он скрыл это от Анни.

Тонар. Она приезжала за мужем.

Анни. А почему ты не сказал мне, что она была у тебя?

Тонар. Я не знаю.

Анни. Потому, что у тебя была задняя мысль. Тогда я подумала и решила! Он хочет сделать карьеру. Я понимаю его, но не желаю, чтобы он мне изменял. Если кому-нибудь из нас необходимо пожертвовать собой, пусть это буду я.

Мой первый выход, где Анни появлялась в кафе ещё простой девчонкой (потом она станет обольщать министров), Горчаков репетировал особенно тщательно, так как этот выход был заявкой на всю мою дальнейшую судьбу в пьесе. Он заставлял меня выходить по пятнадцать, по двадцать раз. Я уставала, но не спорила, понимая, что он добивается наибольшей выразительности. Чудесный актёр Фёдор Николаевич Курихин, который был моим партнёром в этой сцене, тоже был неумом (хотя по возрасту он был старейшим в Сатире) и каждый раз по-новому реагировал на мой выход.

Поль, Курихин, Корф, Нурм, Холодов – все играли превосходно. Во время репетиций я познакомилась, а точнее, возобновила давнее знакомство с Наталией Александровной Розенель-Луначарской, актрисой Малого театра и переводчицей пьесы Вернейля. Наталия Александровна, прекрасно знавшая характер и нравы героев пьесы, помогала нам советами, и многие мизансцены решались Горчаковым совместно с Розенель.

Успех «Меркурия» стал моим удачным дебютом в Москве. Горчаков радовался, что я оправдала его надежды, а я благодарила судьбу, что не подвела его. Через день после премьеры мы читали хвалебные

рецензии во всех газетах. Мои портреты заполнили Тверскую. Из окон магазинов и парикмахерских смотрело моё лицо. Но на улице меня никто не узнавал, потому что облик Анни Элиас отличался от моего.

Не дав мне опомниться после премьеры «Меркурия», Горчаков объявил мне, что Василий Васильевич Шкваркин выразил желание увидеть меня в роли Мани в «Чужом ребёнке». Вот тут я испугалась. Успех «Меркурия» не мог сравниться с успехом «Чужого ребёнка». Пьеса Шкваркина с триумфом шла по всей стране. В Сатире «Чужой ребёнок» стал визитной карточкой Горчакова. Мне было страшно нарушить тональность спектакля, поставленного и сыгранного с таким блеском.

Я попросила Горчакова познакомить меня с Шкваркиным, чтобы я могла услышать от него пожелания, связанные с ролью. Ведь я не слышала, как читал пьесу сам Шкваркин, а для актёра так важно услышать интонацию автора и понять его акцентировку. Мы встретились. Василий Васильевич терпеливо и заинтересованно выслушал мою просьбу рассказать, какой в его понимании должна быть Маня, внимательно посмотрел на меня и сказал: «Вот такая, как вы». Я смутилась, а Горчаков, который присутствовал при нашей беседе, рассмеялся: «Теперь вам всё понятно? Завтра начинаем репетировать». Шкваркин был галантный и остроумный человек. Конечно, он пошутил, но меня это обескуражило и очень огорчило.

Начались репетиции. Горчаков понимал моё волнение и стремился создать максимально благожелательную атмосферу для наших занятий. Образ Мани складывался легко и естественно. В её чертах я как в зеркале узнавала саму себя: переплетение романтизма с самонадеянностью, верности с резкостью.

Сюжет «Чужого ребёнка» таков. Маня, начинающая актриса, живёт с родителями на даче. Она работает над ролью девушки из «старого мира» и не может понять и принять всерьёз драматизм предлагаемой коллизии и переживаний своей героини. Девушка, которую должна сыграть Маня, покинута возлюбленным и должна стать матерью. «Что здесь такого? – рассуждает Маня. – Ушёл возлюбленный? – Туда ему и дорога! – Будет ребёнок? – Отлично! – Без отца? – Мать и одна не хуже воспитает. – Знакомые отворачиваются? – Я бы сама отвернулась от таких знакомых!» Маня не понимает мучений своей героини, сама мучается, снова и снова проговаривает текст роли. Подруга Мани и один из её поклонников – зубной техник Сенечка Перчаткин – случайно подслушивают произнесённый Маней монолог и принимают слова роли за истину. О «будущем ребёнке» один за другим узнают все персонажи. Маня начинает замечать, как постепенно меняется отношение к ней окружающих и сознаётся себе в том, что ей это совсем не безразлично. Но она включается в игру и утверждает, что у неё будет ребёнок, чтобы проверить на практике все ощущения для своей новой роли.

Казалось бы, сюжет несложный. Но как это было мастерски написано. Некоторые реплики тут же становились крылатыми и повторялись всей Москвой. Например, Сенечка Перчаткин говорил, обращаясь к бывшей возлюбленной: «Вы были для меня этапом, я через вас прошёл». А мать Мани, узнав о беременности дочери, восклицала: «Вот что большевики наделали!»

После моей премьеры в «Чужом ребёнке» я получила в подарок от Горчакова книгу Лескова «Очарованный странник» с надписью «Очарованный режиссёр – очаровательной страннице» и корзину белой сирени в мой рост от Шкваркина. Но что особенно было мне приятно – поздравления от актёров, моих товарищей. От всех участников спектакля меня

приветствовал Павел Николаевич Поль, который, как мне казалось, был строже других ко мне во время репетиций. Павел Николаевич пользовался большим уважением в труппе. Его ценили за талант, высокую культуру и справедливость. Искренне радовались за меня и весь состав спектакля, Нурм (которая сыграла Маню первой, теперь нам предстояло играть в очередь). Я почувствовала себя в Театре сатиры своей и приняла окончательное решение остаться в Москве.

В начале нового сезона я написала покаянное письмо Брянцеву. Писала, что не считаю, что я сбилась с пути, что работаю с прекрасными режиссёрами мхатовской школы – Горчаковым, Дорохиным, Раевским, с замечательными актёрами, с интересными драматургами. Брянцев на это письмо мне не ответил. Впоследствии, когда он бывал в Москве, то на мои спектакли в Сатиру он не пришёл ни разу, хотя в Ленинграде всегда принимал меня с распростёртыми объятиями и, посмеиваясь, говорил: «Слышал, слышал...» А что слышал, недоговаривал, но по интонации я понимала, что ему доложили обо мне что-то хорошее, не роняющее честь ТЮЗа. Это было для него самое главное.

Все годы работы художественным руководителем в Театре сатиры Горчаков оставался режиссёром МХАТа. Он широко открыл двери Сатиры перед мхатовскими актёрами, пробующими себя в режиссуре. Кроме мхатовцев, перечисленных в письме к Брянцеву, я участвовала в постановках Топоркова, Яншина, Станицына. В юбилейном сборнике «Кажется смешно» (к 10-летию Театра сатиры) о Горчакове было сказано: «Ввёл мхатовскую систему работы и вывел всё то, что этой системе мешало».

Старая Сатира была настоящей актёрской вольницей. Многие спектакли были поставлены в жанре обзрений и напоминали эстрадные концерты, где

отдельные блестящие номера соединялись условными мостиками общего сюжета. В Сатире жили традиции старого актёрского быта, когда ежегодно по весне в Москве на актёрской бирже антрепренёры набирали труппы и пускались в путь по городам и весям. Спектакли этих антреприз ставились с двух-трёх репетиций и шли под суфлёра. Гардероб у каждого был свой. Декорации, как и костюмы, переходили из пьесы в пьесу. Конечно, Сатира и до Горчакова отличалась от провинциальных театров, но тон в ней задавали актёры, выросшие в таких условиях и в такой среде.

Горчаков, воспитанный в традициях строгой режиссёрской дисциплины, тщательно продуманных постановочных планов, создания ансамбля всех действующих лиц, столкнулся в Сатире даже не с нежеланием, а с неумением работать в новом ключе. Большинство труппы понимало, что Горчаков прав, что репертуар надо менять, а с репертуаром надо менять и манеру игры. Но сделать это было непросто.

Мне было легче, чем многим моим товарищам. Я была воспитана Брянцевым и Макарьевым в правилах неукоснительного следования режиссёрскому замыслу, и все свои фантазии и импровизации реализовывала в границах общего плана постановки. Горчаков это ценил.

Большую роль в соединении усилий Горчакова и его друзей-мхатовцев с усилиями старых сатириков сыграл Владимир Яковлевич Хенкин, который тоже пришёл в Сатиру в 1934 году. Знаменитый комедийный актёр, король эстрады, он пользовался непререкаемым авторитетом в актёрской среде. И он принял приглашение Горчакова, поддержал его метод, хотя по-прежнему позволял себе на сцене очень много. На немые вопросы и взгляды партнёров Хенкина Горчаков разводил руками: «Что можно Юпитеру...» Но прежде чем рассказать о Хенкине, я хочу с благодарностью

вспомнить ещё об одной встрече, которой я обязана Николаю Михайловичу.

В мои первые сезоны в Москве Горчаков часто приглашал меня во МХАТ на свои репетиции «Мольера» Булгакова с тем, чтобы, как он говорил, познакомить меня с системой Станиславского в её родном доме. Репетиции шли трудно, хотя работали все с увлечением, добиваясь поставленной Станиславским задачи – укрупнить центральный образ Мольера.

Михаил Афанасьевич Булгаков сам часто принимал участие в поиске деталей образов, в разработке мизансцен. Вообще Горчаков не был против такого соавторства с драматургами в ходе самих репетиций. Я видела это на примерах Киршона, Левидова, Алексея Николаевича Толстого. А Михаил Афанасьевич обладал к тому же природными актёрскими данными.

Мы познакомились с Булгаковым. В Сатире в тот период репетировали его пьесу «Иван Васильевич». Так что мы встречались и во МХАТе, и в Сатире. Когда у Булгакова было хорошее настроение, он был очаровательный рассказчик и импровизатор. Одна из любимых тем его импровизаций была родословные. Он выдумывал потрясающие родословные для своих знакомых. С моей родословной у него был особый простор для фантазии, так как у меня её просто не было. Детдом и студия. Когда ко мне уж слишком приставали, я отвечала: «Отец – псаломщик, мать – просвирня». И хотя это было чистой правдой, все смеялись, принимая мой ответ за юмор.

В Сатире у меня было прозвище, которому я обязана одной из рецензий, – Капа Челлини. В сборнике «Кажется смешно» написано: «Пугачёва К. В. – актриса, дальняя родственница Емельяна Пугачёва. За филигранную отделку ролей прозвана «Капа Челлини». И вот Булгаков так выстраивал мою родословную, чтобы соединить линии Емельяна Пугачёва и Бенвенуто

Челлини. По ходу действия к ним присоединялись различные исторические персонажи, и все они являлись во сне к нашему директору Калинин и, угрожая шпагами и пиками, требовали для меня повышения оклада.

Как говорил Шоу, «нет такой шутки, которая не обернулась бы истиной в лоне вечности». На чествовании спасённых челюскинцев во главе с Отто Юльевичем Шмидтом в Кремле ставили «Чужого ребёнка». После спектакля на банкете Сталин подошёл к нашему столу и сказал Яше Рудину: «Хорошо играешь мерзавцев. Настоящий мерзавец». Потом обратился ко мне и спросил: «Маня, можно вас поцеловать?» Я сказала: «Конечно, Иосиф Виссарионович». Сталин прикоснулся к моей щеке губами и отошёл.

На следующий день меня вызвали в дирекцию театра. Там уже были Горчаков, Калинин и ещё какой-то человек. Калинин сказал: «Клавдия Васильевна, поздравляем вас с успехом и со следующего месяца устанавливаем для вас высший оклад». На меня что-то вдруг нашло, и я выпалила: «Это значит, как в «Бесприданнице»: «Дорогого стоит поцелуй». Сами не догадались!» Горчаков побелел, схватил меня за руку, вытащил из кабинета и прошипел: «Вы с ума сошли. Вы всех нас погубите. Идите домой и помалкивайте».

Но, конечно, молва разнесла эту историю по театру. Дошло до Булгакова. Он загорелся и даже хотел так изменить действие «Мольера», чтобы Людовик поцеловал Арманду. Горчаков категорически воспротивился и сказал: «Хватит Людовика».

К сожалению, «Мольер» во МХАТе был снят после нескольких премьерных спектаклей. Репетиции «Ивана Васильевича» в Сатире тоже прекратились. С Михаилом Афанасьевичем мы больше не виделись. Елена Сергеевна Булгакова много лет спустя, в Ташкенте, в эвакуации мне говорила: «Вот Станиславский с

Горчаковым всё ругали Мишу. Обижались за Мольера. А Сталин-то обиделся за Людовика».

Хенкин

Первый раз я вышла перед публикой вместе с Владимиром Яковлевичем Хенкиным 1 января 1935 года. Новый год Театр сатиры открывал премьерой вечера водевилей «Весёлые страницы». В этот вечер ставили Комюзо «Чудак-покойник», Маффио «Муж всех жён» и Каратыгина «Дядюшка о трёх ногах». Во втором водевиле Хенкин играл главную роль кондитера Годиве, мужа всех жён, а я играла хозяйку гостиницы и сразу после открытия занавеса пела прелестную песенку, с которой начинался водевиль. На занавесе было написано «Таверна Клариче Пугаччини». Потом я пряталась за этот занавес и из-за него смотрела на Хенкина Годиве, который завладевал сценой и зрительным залом – пел, танцевал, перекидывался шутками с публикой. С ним мне всегда игралось легко и непринуждённо.

Но репетиции нашего водевиля начинались совсем не весело. Я волновалась, что мне придётся играть с таким партнёром, а Хенкин, как мне казалось, пробалтывал свой текст. Ему сразу всё было ясно, и он не считаясь со мной, пропускал целые сцены, просто говоря Горчакову, что он будет в них делать. Горчаков, видя моё перепуганное лицо, уговаривал Хенкина всё же попробовать, как это будет в реальном действии, но тому было явно скучно. Горчаков утешал меня: «Это до первой генеральной, а там он будет делать как нужно. Не огорчайтесь».

Но я, конечно, огорчалась и после одной из таких сумбурных репетиций, вконец расстроенная, зашла к своим друзьям, которые жили на Тверских-Ямских, недалеко от Театра сатиры. У них был свой небольшой дом с садом, что ещё было возможно в Москве тех лет.

И вот в этом саду за столом с самоваром я застала Валерия Павловича Чкалова. Мои друзья стали расспрашивать меня: «Что с тобой? Почему слёзы в глазах?» Я рассказала, что происходит на репетициях и что я, наверное, завалюсь в этой роли, так как не могу понять, как мне играть с таким партнёром. Валерий Павлович принял участие в разговоре и сказал, что знает Хенкина, встречал его в актёрском клубе и что он Хенкина урезонит. Я умоляла Чкалова ничего не говорить Хенкину но я не знала темперамента Валерия Павловича.

Через день, услышав голос Хенкина в клубе, Чкалов выскочил из биллиардной, где он с кем-то играл, схватил Хенкина за шиворот и стал убеждать его почкаловски, как надо вести себя на репетициях, чтобы не ставить молодых актрис в затруднительное положение. На следующее утро Хенкин пришёл раньше обычного в театр и начал со мной объясняться: «Нашла кому жаловаться! Он же меня чуть не убил!» Я оправдывалась. Но с тех пор Владимир Яковлевич репетировал нормально и только за кулисами, проходя мимо меня, буркал: «Ты ещё к Сталину сходи».

Потом мы очень подружились и много играли вместе. Любимым нашим дуэтом, который мы исполняли и на эстраде, были сцены из «Неравного брака» братьев Тур, где Хенкин играл скромного бухгалтера Зайчика, который раньше был в своём городке сватом. Волею судеб в городке появляется американец. По завещанию он может получить крупный капитал, если женится на девушке из этого местечка. К Зайчику обращаются с просьбой вспомнить о своей прежней профессии. Он колеблется и, наконец, соглашается. Решившись, он преображается и делается главным человеком в округе. Он становится поэтом, певцом, вдохновенным изобретателем, дерзким авантюристом. Он снова нашёл своё место в жизни. А я играла Соньку-Подсолнух,

девчонку, которая крутится под ногами у Зайчика, первой узнаёт все новости, разносит их по городку и радуется успехам своего великого друга.

У Соньки-Подсолнух был танец безудержной радости, полного счастья, который я танцевала в резиновых ботах на крыше сарая. Мы вообще любили с Хенкиным петь и плясать. И Горчаков нам это разрешал. В других случаях он не был столь уступчив. Однажды мы пришли к Горчакову вместе с Ваней Любезновым и попросили прослушать, как мы поём романс под гитару для нового спектакля. Николай Михайлович послушал, помолчал и сказал: «Дорогие мои, я всё понимаю, но зрители, они ведь деньги платят». Мы не обиделись и стали так хохотать, что в конце концов Горчаков стал смеяться вместе с нами.

А с Хенкиным всё было можно. То есть Хенкину всё было можно. Без голоса он выходил на сцену Большого театра (Большого!) и пел (пел!) своё приветствие съезду комсомола. Вот он стоит перед публикой – маленького роста, лысый – и держит свою знаменитую паузу. Минуты в полторы. Любой трагик, я уж не говорю о комике, утонет в такой паузе. А он не тонет. Из глубины, из живота зала возникает сначала лёгкий и недоумевающий, а потом неудержимый хохот. Люди смотрят друг на друга как на идиотов и не могут остановиться. Хенкин излучал фантастическую энергию юмора. Я не знаю, как сказать иначе.

Сталин разрешил однажды включить Хенкина в правительственный концерт, во время его выступления стал хохотать до слёз, не мог остановиться и приказал больше Хенкина не звать.

В один из летних отпусков Хенкин предложил мне поехать с ним в Одессу и месяц выступать в «Зелёном театре» с эстрадной программой. Это был незабываемый месяц. Ни один вечер не повторял другой. Хенкин выбегал на эстраду и вдруг громко

говорил осветителю: «Зачем столько света? Дайте свет в зал. Я хочу видеть, с кем я встречаюсь сегодня». «Ах, Олег Петрович, – обращался он к кому-то в первом ряду, – рад вас видеть. Как здоровье? Неплохо? Вы за деньги или по контрамарке? За деньги? А где же ваш знакомый администратор?»

Хенкин смеялся, смеялся Олег Петрович и смеялся весь зал. После этого Хенкин рассказывал, как он выступал в Одессе до революции, и мы разыгрывали пародии на театр «Би-Ба-Бо». Хенкин пел мне:

Я люблю вас, Марья Сидоровна,
Я люблю вас от души,
Потому что, Марья Сидоровна,
Вы как ангел хороши...

Потом Хенкин читал рассказы Зощенко (с которым он очень дружил). Но могло быть по-другому. Он мог попросить у кого-нибудь из зрителей газету и начать читать объявления на последней полосе. «Объявления в газете» был его коронный номер. Это была полная импровизация, экспромт, причём в любом городе, на любые темы.

С Владимиром Яковлевичем прекрасно работалось, но надо было держать ухо востро. Во время одного из моих сольных номеров, где я по ходу действия говорила по телефону, я подняла трубку аппарата (бутафорского, конечно) и вдруг слышу: «Здравствуй, Капочка, как ты себя сегодня чувствуешь?» От неожиданности я забыла текст и выкручивалась, как могла. Когда я в антракте накинулась на Хенкина, он хохотал и говорил: «Это детские шутки по сравнению с тем, что со мной проделывали в провинции до революции. Однажды, чтобы сорвать мой бенефис, Курихин притворился мёртвым, и весь город пошёл его провожать, а у ворот

кладбища он встал из гроба и выпил бутылку шампанского». Я потом спросила у Курихина, правда ли это. Он покряхтел, но сознался: «Было дело».

После концерта мы сидели в «Лондонской» на веранде второго этажа, Хенкин рассказывал истории и анекдоты, а внизу собиралась толпа слушателей. Леонид Осипович Утёсов, другой любимец Одессы, который в эти же дни оказался в «Лондонской», ревниво посматривал в нашу сторону и, наконец, не удержался, подошёл и запел. Тут началось столпотворение уже на балконе. Прибежал директор гостиницы и умолял прекратить концерт.

Туда же в Одессу приехал в отпуск мой муж Виктор. Владимир Яковлевич был посаженным отцом на нашей свадьбе. Мальчиком Виктор ходил на концерты Хенкина в Харькове в годы Гражданской войны. Однажды они сидели и вспоминали знакомые харьковские семьи. Я вдруг сказала: «А ведь я тоже была в Харькове в те годы». Они на меня уставились: как, где? «А вот как, – объяснила я, – мы с ребятами ездили на Украину менять питерское барахло на муку и сало. Нас ловили и отсылали обратно». Виктор смутился и сказал: «А я гонял беспризорников из подъезда нашего дома». «Так, может быть, ты и меня гонял», – вспыхнула я. «Ну-ну, друзья, не ссорьтесь, – сказал Хенкин. – Пьеса, которая начинается с такой завязки, по всем законам драматургии должна иметь счастливый конец».

В июне 1941-го Владимир Яковлевич Хенкин спас всех нас, весь Театр сатиры, который был на гастролях в Киеве. Рано утром 22 июня Хенкин постучал ко мне в номер и сказал: «Капочка, вставай, посмотри, что выделывает в небе Осоавиахим». Не успела я одеться, как постучали ещё и крикнули: «Посмотри, что происходит в небе». Я побежала к Хенкину, у него уже были люди, все смотрели в окно, а в небе один самолёт за другим сбивали друг друга. В коридоре мы слышали

голос Эдди Рознера, который торопил своих людей спускаться в вестибюль, так как началась война.

Мы выскочили из номера, спустились вниз и стали спрашивать Рознера и портье, действительно ли это война. Меня попросили разбудить одного знакомого, товарища моего мужа, который жил в этой же гостинице и общался с Хрущёвым, чтобы он узнал точно, что происходит. Мы разбудили его, он срочно оделся и сразу же уехал, сказав: «Ждите». Через полчаса он вернулся и подтвердил нам, что началась война. По радио ещё ничего не сообщали. Рознер стоял в углу вестибюля и уверял всех, что если в дом попадёт бомба, то угол дома может спасти людей.

Мы с Хенкиным побежали на телеграф, заказали Москву. Разговор был для москвичей странный. «Леночка, у вас всё спокойно? – кричал Хенкин. – Ну, конечно, спокойно, – отвечала Лена. – Почему в такую рань звонишь? Я ещё сплю. – Лена, слушай меня серьёзно, у вас с неба ничего не падает? Передай Виктору Михайловичу, что Капа стоит около меня, мы живы, пусть не волнуется. Лена, отвечай, почему молчишь? Что-нибудь случилось? – Вы что? Упились что ли? Какую чушь ты городишь. Попроси к телефону Капу. – Леночка, я говорю совершенно серьёзно. Мы постараемся добраться до Москвы, но когда и как я не знаю. Может быть, это мой последний звонок, Лена, пойми, это очень серьёзно. – Володя, ты что, болен? Попроси Капу к телефону...» На этом наш разговор прервали.

Когда мы вышли с телеграфа, то увидели дикую очередь в сберкассу. Вернувшись в гостиницу, Хенкин объявил: «У кого деньги на сберкнижке, давайте мне эти книжки, я попробую достать деньги». И действительно, пришёл из сберкассы встрепанный, но деньги достал для всех.

Каждый вечер мы продолжали играть для киевлян. Во время налётов спускались в подвал вместе с публикой. В зале было мало народу, но люди продолжали ходить на спектакли. На улицах появились беженцы. Горчаков собрал труппу и стал говорить о том, как мы должны вести себя при немцах, чтобы нас сразу не расстреляли. Хенкин возмутился и сказал, что он всех нас вывезет из Киева до прихода немцев.

И действительно, он вывез нас последним поездом, который шёл из Киева в Москву. Удивительный был человек! Как он рассаживал всех нас в вагонах, как принимал через окно детей с адресами, приколотыми к груди, чтобы их довели до Москвы и доставили родственникам, как пропустил в вагон Блюменталь-Тамарина с женой (они встретили войну во Львове и добрались до Киева). Люди цеплялись за подножки, лезли на крышу. Жутко было смотреть, казалось, что поезд сейчас перевернётся. «Подождите отправлять! - кричал Хенкин начальнику поезда. - Я ещё не всех детей принял». Было ощущение, что он один отвечал за всю эвакуацию. Он махнул рукой, и по его сигналу поезд тронулся. Мы были спасены.

Луначарская-Розенель

В Москве, да и не только в Москве, все знали Наталию Александровну как актрису и как жену Анатолия Васильевича. Как актриса после «Мисс Менд» и «Саламандры» она была так популярна, что её узнавали на улицах. Особенно горячими её поклонниками были мальчишки – продавцы газет. Кроме этого Наталия Александровна была талантливой переводчицей (среди её переводов были такие значительные пьесы, как «Перед заходом солнца» Гауптмана), режиссёром и автором замечательных мемуаров. Но, главное, она была прекрасным человеком – добрым, щедрым, преданным искусству, верным и бесстрашным в своей верности к друзьям и к памяти замечательных людей, с которыми её соединила жизнь.

Наше знакомство, а потом и дружба, которые продолжались четыре десятилетия, развивались в двух планах – профессиональном и домашнем. Начну с профессионального, хотя первое наше знакомство носило домашний характер.

Моим дебютом в Театре сатиры стала роль Анни Элиас в пьесе Вернейля «Банк Нэмо», которая в переводе и переделке Розенель называлась «Меркурий». Наталия Александровна часто присутствовала на репетициях, входила в детали постановки, в том числе в работу декораторов, костюмеров, гримёров. Это она уговорила Горчакова заказать мне бальное платье у известной в то время портнихи Ламановой. В этом платье я должна была в третьем акте танцевать танго вместе с Холодовым, который играл министра Воклена. Ламанова была мастерицей с большим вкусом и большой фантазией. Она решила сшить мне платье, которое бы одевалось

прямо на голое тело, чтобы нигде, как она говорила, не было ни шва, ни складки. Розенель одобрила эту идею, и платье, действительно, произвело впечатление. Оно идеально облегало фигуру, было кораллового цвета, с длинным шлейфом, начинавшимся от талии там, где кончалось декольте.

Это платье сыграло со мной пикантную шутку. Однажды я сделала весьма едкое замечание Холодову по поводу нашего танго – в ключе сборника «Кажется смешно»: «Холодов очень много думает над ролями, которые он играет, иногда задумывается так, что забывает играть». Он обиделся и заявил мне: «Вот сегодня встану тебе на шлейф, посмотрю, как ты будешь выкручиваться». Я решила, что он шутит, что он не посмеет сделать такое на сцене. А он со злорадством встал на мой длинный хвост, и я не могла двинуться с места, так как понимала, что если шлейф оторвётся, я предстану перед публикой совершенно голой. В этой сцене я должна была метаться, уговаривая Воклена помочь моему мужу Тонару Вот я и металась вокруг своей оси. К счастью, Наталия Александровна не была на этом спектакле, но когда я ей всё рассказала, она была возмущена поведением Холодова и перед следующим спектаклем пошла к нему для серьёзного разговора.

Холодов был очень красивым мужчиной, а в роли Воклена, которую он играл с блеском, особенно красивым. На упрёки Розенель он ответил, с присущим ему обаянием, что мне всё показалось, что я сама запуталась в своём шлейфе и что он удивляется, как я могла сказать такое Н. А. и тем самым её огорчить. Н. А. вернулась ко мне смущённая и спросила меня, не ошиблась ли я. Тогда я взорвалась и воскликнула: «Да как вы могли ему поверить?!» На что Н. А. ответила: «Но ведь он такой красивый молодой человек». Спустя некоторое время Холодов признался Розенель во всём.

И мы часто потом втроём вспоминали этот случай и от души смеялись.

Наталия Александровна убеждала нашего гримёра Володю Баранова не делать мне «парфюмерной внешности»: «Её одержимость, страстность, остроумие одержат победу над любым гримом, и всё равно её образ будет не кукольным, а человеческим». Баранов, тонкий художник и добрый товарищ, записал слова Н. А. и передал их мне, сказав: «Читайте, это ваша характеристика как актрисы в восприятии Розенель».

С «Меркурием» связано забавное воспоминание ещё об одном дебюте – теперь уже на дипломатическом поприще. На премьере побывал французский посол, которого привела с собой Розенель. Спектакль послу понравился, и он пригласил режиссёра и исполнителей главных ролей на один из приёмов. Директор театра Калинин очень разволновался по этому поводу и всячески наставлял нас, как вести себя во время приёма. Прошло некоторое время, и я снова получила из посольства приглашение приехать вместе с Наталией Александровной на дневной приём «prendre du the». Но когда я пришла сказать об этом Калинин, он отказался пускать меня к французам наотрез. «Знаем мы эти прандер ду! – кричал он. – Это попросту говоря «наедине». Он вас схватит, а вы его по морде. И тут у нас начнутся с Францией вот такие отношения...» Он выразительно вертел в разные стороны ладонью, показывая, какие у нас начнутся с Францией отношения. С огорчением я передала этот разговор Розенель, и она сама приехала за разрешением к Калинин. «Голубчик, – нежно говорила она ему, – prendre du the – это не наедине, а на чашку чая. Мы будем там вдвоём, я не позволю Пугачёвой бить посла, и у нас с Францией сохранятся хорошие отношения».

Я стала снова бывать в доме у Наталии Александровны. Здесь надо с благодарностью

вспомнить о человеке, который впервые привёл меня в её необычную для Москвы двухэтажную квартиру в Денежном переулке ещё при жизни Анатолия Васильевича и который многие годы был другом и ангелом-хранителем этого дома и всех, кто в нём бывал. Нас познакомил Николай Александрович Семашко.

В Ленинграде, когда я была замужем за Мишей Бруштейном, к его родителям Семашко приезжал часто. С Сергеем Александровичем у Семашко как наркома здравоохранения были свои деловые отношения. Александру Яковлевну он любил и уважал безмерно. Обычно к его приезду готовили сибирские пельмени, которые он поглощал в невероятном количестве, что не мешало ему вести интересные разговоры, в том числе о московских и ленинградских театрах. В театральных делах он разбирался не хуже, чем в медицине.

Однажды Семашко приехал к нам с Марией Гольдиной – молодой актрисой театра Станиславского и Немировича-Данченко, на которой он собирался жениться. Чувствовалось, что он хочет показать её Александре Яковлевне и получить её благословение. Красивая и скромная Маша всем понравилась. Вначале ей было несколько неловко на таких «смотревах». Николай Александрович попросил её спеть. Мы были пленены её голосом, и она раскрепостилась. Вечером устроили что-то вроде помолвки и веселились от души.

Через какое-то время Семашко с Гольдиной поехали отдыхать в Крым в Крамарж и пригласили присоединиться к ним всю нашу семью. Но поехать смогла только я (да мне и надо было подлечиться, я сорвала голос на сцене). Николай Александрович относился ко мне с нежностью и заботой. В Крамарже на его даче было много молодёжи – медицинской, из числа его учеников, и артистической, из числа друзей Гольдиной. Семашко играл с нами в волейбол, ездил на

лошадях, ходил в горы. Я удивлялась: он казался мне пожилым человеком. А ведь ему было всего пятьдесят.

В Крамарж к Семашко приезжали многие именитые гости. Приходил и Маяковский, который выступал в Мисхоре со своими стихами. Но здесь наши вкусы с Николаем Александровичем не сошлись. Я не понимала стихов Маяковского, а его резкая манера отвечать на вопросы из зала (хамские, кстати сказать вопросы) меня коробила. Маша была со мной согласна, а Семашко говорил, что мы ничего не понимаем, что Маяковский большой поэт, который страдает от некультурной публики, что ему надо помочь, поддержать. Мы послушались, и когда Маяковский, усталый и злой, приходил после концертов, старались его развлечь, пели и танцевали, дурачились. Он отдыхал душой, веселел и вместе с Семашко принимал участие в наших играх и шарадах.

Когда я бывала в Москве, Николай Александрович и Маша тепло принимали меня и знакомили со своими друзьями. Среди них особое место занимали Луначарские. Семашко и Луначарский были старинными приятелями, а когда два наркома женились на молодых актрисах, их отношения, естественно, стали ещё теснее.

Анатолий Васильевич всегда расспрашивал меня о ТЮЗе, о Брянцеве, которого он поддерживал с первых шагов работы Александра Александровича с детьми. Вспоминали и студию Лил иной, где Луначарский бывал. Вспоминали знаменитые диспуты Луначарского с митрополитом Введенским, на которые сбегалась вся ленинградская молодёжь. «Ну и как же, по-вашему, кто из нас кого переспорил?» – спрашивал Анатолий Васильевич. Я призналась ему, что самым сильным доводом в его пользу для меня был довод не философский и не исторический, а практический. В то время в церквях у обновленцев (главой которых был

Введенский) просфоры были вкуснее, чем у других. Мы с подружками получили по просфоре, а потом снова пристроились в хвост длинной очереди, опустив модные вуали на наших шляпках. Но фокус не прошёл. Человек, раздававший просфоры, больно взял меня за нос, прокрутил в вуали дырку и сказал: «Бога не обманешь!» И всё красноречие блистательного Введенского для меня померкло.

И вот мы снова встретились с Семашко у Наталии Александровны. После смерти Анатолия Васильевича Семашко всячески старался поддержать Наталию Александровну в её стремлении сохранить в доме ту атмосферу, которая была при жизни Луначарского. Николай Александрович, так же как и Луначарский, любил не только театр, но и поэзию – классическую и современную. Он принял горячее участие в подготовке двух домашних вечеров у Наталии Александровны, посвященных памяти Багрицкого и Маяковского.

К участию в этих вечерах я привлекла Володю Яхонтова, который прекрасно читал Маяковского и Багрицкого. Когда-то мы с Яхонтовым побывали у Багрицкого в его загородном доме. Мне запомнилось множество птиц в клетках и особенно попугай, который сначала кричал «Уткин – плохой поэт», а потом «Хозяин болен. Спать пора». На вечере у Розенель было много поэтов. Уткин читал свои стихи, читал стихи Багрицкого. Оказалось, что попугая Багрицкому подарил именно Уткин.

Наталья Александровна читала «Птицелова» – любимые стихи Анатолия Васильевича:

Так идёт весёлый Дидель
С палкой, птицей и котомкой
Через Гарц, поросший лесом,
Вдоль по рейнским берегам.

.....

Марта, Марта, надо ль плакать,
Если Дидель ходит в поле
Если Дидель свищет птицам
И смеётся невзначай!

На вечере памяти Маяковского Наталья Александровна читала его стихи про великих людей. И фамильярные слова про «гребёнку имени Мейерхольда», «мочалку имени Качалова» и «подтяжки имени Семаш-ки» она обращала персонально к каждому из героев стихотворения, сидевших вокруг стола.

Была интересная встреча в честь Отто Юльевича Шмидта, которого Луначарские в последний раз принимали вдвоём у себя дома накануне отъезда Шмидта в экспедицию на «Челюскине». Как и тогда, на этой встрече выступили бывшие стипендиаты Луначарского (которых он поддерживал в годы их учёбы из своих личных средств) – Шостакович, Ойстрах, Верочка Дулова, Батурин. Самуил Яковлевич Маршак преподнёс Шмидту свой перевод стихотворения Паоло Яшвили про девочку Ниту, которая мечтает стать полярным штурманом и пишет письмо Шмидту:

Дядя Отто,
Пришлите, пожалуйста, ваше фото,
Я собираюсь вклеить в тетрадку
Все экспедиции по порядку.

-

Синий конверт распечатала Нита И увидела бороду Шмидта. Шмидта такого, как был он на льдине, В тесном конверте с подкладкою синей.

Эти стихи я потом читала на встречах Отто Юльевича с пионерами.

Наталье Александровне я обязана знакомством с Надеждой Алексеевной Пешковой, молодой и весёлой в ту пору. Она была очаровательна, как, впрочем, и много позже, когда в её глазах уже появилась грустинка. Но и в преклонном возрасте она сохранила непосредственность и говорила мне: «Капочка, почему раньше, что бы я ни сказала, все мужчины уверяли: ах, как это верно, как это умно. А теперь молчат. Неужели я раньше была такой умной?» Я её утешала: «Тимоша, не огорчайтесь, со мной произошла такая же история».

А тогда Надежда Алексеевна и её очаровательные дочки – Дарья и Марфа – были душой большого дома на Никитской и отрадой Алексея Максимовича. Для них он придумывал всякие игры, сказки. Однажды он объявил за столом конкурс на рассказ о самом страшном случае и сам рассказал о том, как заблудился в лесу, шёл, шёл, вышел на поляну и в полном изнеможении упал плашмя в траву. И как упал, не сгибаясь, так и встал, не сгибаясь, и бежал ещё вёрст пять, пока не рухнул окончательно. На поляне он повалился лицом в клубок змей.

Надежда Алексеевна и сама была прекрасной рассказчицей. Мне хорошо запомнился её рассказ о Коровине в Париже, к которому она пришла купить картины для себя и для советского посла, чтобы поддержать художника, имущество которого на следующий день должны были описать за долги. В комнате Коровина её поразила гора выжатых тюбиков, которые Коровин собирал на Монмартре, когда художники заканчивали работу. В той же узкой, тёмной комнате она встретила сына Коровина, тоже художника, неудачи и срывы которого отец тяжело переживал. Коровин был одним из любимых художников Луначарского. Розенель, слушая рассказ

Пешковой, волновалась и потом писала письма во Францию друзьям с просьбой помочь Коровину.

Как всё переплетено в нашей жизни. Знала ли я тогда, что жена сына Коровина, художница и модельер, красавица Тина Кореи вернётся в Москву и выйдет замуж за архитектора Николая, младшего брата моего будущего мужа Виктора, с которым мы ещё не были даже знакомы. Что пройдёт много лет, и мы все снова будем сидеть дома у Наталии Александровны, и теперь уже Тина будет вспоминать Париж, Коровиных и даже эти тюбики, которые она тоже собирала.

Как ни интересны были для меня в окружении Наталии Александровны встречи и впечатления литературные, художественные и музыкальные, всё же наиболее важными, особенно в ту пору моей смены ампула и утверждения в новом городе, новом театре и новом репертуаре были встречи и впечатления театральные.

Розенель, а ещё раньше Луначарский дружили с моим любимым студийным педагогом Юрием Михайловичем Юрьевым. Бывая в Москве, Юрий Михайлович посмотрел меня во всех ролях и, конечно, его замечания и советы были мне необычайно важны. С большим уважением относился к Юрьеву Горчаков да и вообще вся театральная Москва. И вот в один из приездов Юрьева Наталия Александровна решила устроить ужин в его честь. Не знаю, специально она так задумала или нет, но дамы были приглашены из Малого театра, а мужчины из МХАТа. Причём дамы – Александра Александровна Яблочкина и Варвара Осиповна Массалитинова – представляли старшее поколение и были ровесницами Юрьева, а мужчины – Горчаков, Дорохин, Яншин – были ровесниками хозяйки дома. Одна я была наособицу и в данном случае выступала как ученица Юрьева.

За столом, по обыкновению тех лет, разгорелся спор о театральных школах. Корифеи Малого театра защищали театр актёрский, мхатовские «юноши» (а на этом ужине они выглядели именно так) ратовали за театр режиссёрский. Юрьев – премьер и многолетний художественный руководитель Александринки – выступал в роли арбитра. Никто никого в этом вечном споре, конечно, не переубедил, но все были довольны. Дамам было приятно восхищение талантливых «юношей». «Юношам» было лестно внимание знаменитых дам. Юрьеву было уютно в доме Луначарских. А мне было не так одиноко в Москве.

При всём уважении к Горчакову и его мхатовской системе я с большим вниманием присматривалась к другим московским театральным традициям, и, в первую очередь, к традициям Малого театра. Благодаря Розенель я познакомилась и получила возможность поработать с прекрасным педагогом Еленой Николаевной Музиль, в прошлом актрисой Малого театра. Отец Елены Николаевны и её сестры – знаменитой Варвары Николаевны Рыжовой – Николай Музиль был большим другом Островского. Для него была написана роль Шмаги в «Без вины виноватые». Елена Николаевна успешно выступала в амплуа «инженю драматик», её ценила Ермолова, но в силу ряда обстоятельств Елена Николаевна рано перешла на преподавание и преподавала замечательно. Она хранила и передавала традиции лучших актёров Малого театра – традиции интонации, жеста, походки. Она великолепно разбиралась и в новых театральных течениях, в вопросах режиссуры и актёрского творчества. В её кабинете висел портрет Сальвини, с которым она была в большой дружбе и перед талантом которого преклонялась.

Результаты нашей работы с Еленой Николаевной я проверяла, показывая готовые куски Розенель, которая

делала интересные замечания, а потом уже представляла Горчакову и его друзьям-мхатовцам. Горчаков удивлялся новым оттенкам в моей игре, но в целом соглашался. Своих секретов я ему не открывала.

С особой благодарностью я вспоминаю помощь Наталии Александровны и Елены Николаевны в работе над двумя ролями: моей любимой ролью Элизы в «Пигмалионе» Шоу и ролью Эммы в «Джентльмене» Сумбатова-Южина. И в том и в другом случае для меня было очень важно, что Наталия Александровна встречалась с авторами этих пьес, знала историю создания образов (она первой рассказала мне о романе Шоу и Патрик Кэмбл, для которой писалась роль Элизы). Сумбатова-Южина прекрасно знали и Музиль, и Розенель, знали особенности его драматургии, его бесподобный аристократизм, изысканную пластику. Эмму в «Джентльмене» играла когда-то Яблочкина, но Елена Николаевна создала для меня совсем другую трактовку роли. Яблочкиной, побывавшей на спектакле в Сатире, новая трактовка Эммы понравилась.

Элизу в «Пигмалионе» мы играли в очередь с Надей Слоновой. В своих записках Слонова приводит отзыв драматурга и критика Ромашова о нашей игре: «Слонова и Пугачёва, играющие Элизу, нашли чрезвычайно убедительные краски для этого образа. Пугачёва удачно передаёт непосредственность Элизы её живость и ребячливость. В исполнении Слоновой гораздо ярче выступают природный ум Элизы, её жизненная самостоятельность». Возможно, так оно и было. Мы впервые играли одну и ту же роль, старались сделать её максимально самостоятельно и не ходили смотреть друг на друга. Вот Зеркалова приходила на мои спектакли не раз. Через несколько лет я смотрела её Элизу в Малом и узнавала некоторые знакомые детали. Зеркалова- Элиза мне понравилась, а Зубов - Хиггинс был просто великолепен.

Когда Розенель пригласила меня посмотреть «Пигмалиона» в Малом, произошёл забавный случай. Мы стояли в фойе и разговаривали, а рядом одна пожилая дама кричала в ухо другой, ещё старше: «Ты видела «Пигмалиона» раньше?» - «Да, - отвечала та. - Я ещё Пугачёву застала».

Наша дружба с Наталией Александровной пришлась на трудные времена. В конце 30-х многие книги Луначарского были запрещены. Дочь Наталии Александровны Ирина приходила из института со слезами на глазах - такое говорили профессора на лекциях об Анатолии Васильевиче. Опасались худшего. Несколько вечеров подряд мы с Розенель и Ирина с её будущим мужем разбирали на антресолях квартиры в Денежном письма и бумаги, частью жгли, частью уносили на хранение к друзьям. В самые тяжёлые дни Наталия Александровна сохраняла присутствие духа, спокойствие и царственную осанку. Было ли это игрой хорошей актрисы? Не думаю. Это было её природой.

В 50-е годы, когда атмосфера в обществе стала меняться, Наталия Александровна нашла в себе силы и мужество для борьбы не только за признание заслуг Луначарского в спасении культуры в годы Гражданской войны и в поддержке всего живого и талантливого в культуре 20-х годов, но и за восстановление добрых имён и памяти о многих и многих деятелях искусства, вычеркнутых в своё время из нашей истории. К ней прислушивались люди из окружения Хрущёва. В её доме вновь стали бывать режиссёры, актёры, художники и писатели из разных стран.

До последнего дня жизни Наталия Александровна работала над книгой мемуаров. Когда она читала отрывки из них, и кто-нибудь из слушателей не соглашался и начинал спорить с ней, она любила вспоминать эпизод из жизни Луначарского. Анатолий Васильевич в одном из выступлений сослался на

Ленина. Кто-то из присутствовавших ортодоксов резко возразил: «Ленин этого не говорил!» Луначарский выдержал паузу и мягко ответил: «Вам не говорил, а мне говорил».

Киршон

Это было в 1930-м году, в период бурной дискуссии писателей, входивших в РАПП. Работала я тогда в Ленинградском театре юного зрителя, где все живо интересовались вопросами литературных дискуссий. Кто был против РАПП, а кто – за. Многие из нас, молодых актёров, воспринимали писателей, входящих в РАПП, как людей передовых, борющихся со всем старым, отжившим, за революционное в искусстве. Для актёрской молодёжи это были люди, выступавшие против процветавшей пошлости и консерватизма в литературе и в искусстве. Вот тогда-то я впервые и встретила с молодым Киршоном на квартире у писателя Михаила Чумандрина.

Помню, как-то зимним ранним утром я бежала в театр на занятия по фехтованию. Навстречу мне быстро шёл Чумандрин.

- Привет труженикам, - приветствовал он меня громко. - Если хочешь посмотреть на одного из вождей РАПП, на самого страстного спорщика, приходи вечером в «Слезу».

- Приду, обязательно приду, - прокричала я в ответ.

- К шести, - услышала я, заворачивая уже за угол. «Слезой социализма» в Ленинграде называли дом, в котором жили писатели. Дом был построен ультрасовременно. И эта «современность» прежде всего выражалась в том, что ни одна из живущих в нём семей не имела, насколько мне помнится, ни кухни, ни ванны. Стены дома были такими, что если в одной из квартир кто-нибудь из писателей читал вслух написанную им пьесу или рассказ, то слушали чтение все живущие на этом этаже. Такое ироническое название дому было дано писателями, жившими в нём.

И вот, пригласив с собой художника Льва Канторовича, я задолго до назначенного времени пришла к Чумандрину.

Михаил Чумандрин, не очень разговорчивый молодой человек, всегда с любопытством относился к нам, театральной молодёжи. Помню, как я сидела у него и напряжённо ждала прихода Киршона. Думала, что сейчас войдёт солидный человек и станет нам излагать свою программу, будет наставлять и, как говорили, идеологически воспитывать. Каково же было моё изумление, когда в комнату не вошёл, а ворвался весёлый молодой паренёк с громким возгласом: «Ну, кого бить?»

И сам же первый весело и заразительно начал хохотать.

Все разом заговорили, зашумели и тут же горячо заспорили. Я плохо разбиралась в существе спора, но всё мне казалось очень интересным. Было как-то приятно смотреть на них, молодых, задорных, горячих, глубоко убеждённых, что истина только в том, что каждый из них защищает. Споры перемежались веселыми литературными анекдотами, новыми стихами и старыми воспоминаниями.

Вдруг я почувствовала, что Киршон и Чумандрин ссорятся уже всерьёз. С едкой иронией Киршон заметил:

- Твоя «Фабрика Рабле» - лакированное, фальшивое произведение. Что это за роман, в котором нет ни одного живого человека, а вместо них ходят пустые носители идей, рупоры истории.

- Но у меня показан рабочий класс, а ты и не нюхал производства, - съехидничал Чумандрин.

- Зато я понюхал твоё произведение, - отвечает Киршон. - Плохими духами отдаёт, ширпотреб. Всё припудрено, напомажено. Да это не «Фабрика Рабле», а фабрика ТЭЖЭ. Тебя губит литфронтковский схематизм.

- А тебя губит спесь и ещё выдуманный вами «живой человек». Вы бы больше людей замечали, - уже совсем раздражённо бросил Чумандрин.

- Да я вообще ничего не знаю, - спокойно сказал Киршон. - Ничего не видел, нигде, кроме ресторана Союза писателей, и не бывал.

Чумандрин, вначале всерьёз разволнованный, как-то сразу обмяк и дружелюбно сказал Киршону:

- Ну, хватит портить друг другу нервы. Знаю, что ты и на фронте воевал, и на заводах бывал, и сам ты действительно живой человек, настолько живой, что вполне можешь стать героем произведения.

Обстановка разрядилась. Все зашумели и начали рассказывать Киршону свои впечатления от спектакля «Рельсы гудят» в бывшем Александрийском театре (постановка Петрова). Присутствующие очень хвалили спектакль, пьесу. С нескрываемым любопытством я вслушивалась в разговоры, хотя многого не понимала. Всё было для меня новым, непривычным. Вдруг неожиданно Киршон, прервав себя на полуслове, обратился ко мне с вопросом:

- А можете ли вы расшифровать слово «РАПП»? - Я смутилась, но ответила.

- Что такое РАПП, я знаю хорошо, у нас в театре на занятиях по литературе один из молодых актёров, расшифровывая значение этого слова, умудрился сделать две грамматические ошибки: в слове «Российская» и в слове «ассоциация» он написал по одному «с». Теперь слово «РАПП» я запомнила на всю жизнь.

- Ай да артистка! - весело заметил кто-то из собравшихся. - Что, Володя, не вышло? Сдавайся! - Киршон, разведя руками, сказал:

- Хорошо, что артист ошибся в написании, а не по существу.

По существу же ошибки были допущены, позднее правда, самой РАПП, что я поняла много лет спустя, когда читала постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций».

Пришли в тот день к Чумандрину днём, а ушли поздно вечером, и ушли лишь потому, что поняли, что и Киршону, и Чумандрину хотелось побыть вдвоём, поговорить без посторонних.

Мы долго после этого ходили по заснеженным улицам Ленинграда и горячо спорили о том, кто же прав? Чумандрин или Киршон? Но когда на следующий день я попыталась рассказать товарищам в театре основную суть спора Чумандрина с Киршоном, то тут же почувствовала всю свою несостоятельность. Оказалось, что в основных разногласиях между рапповцами и литфронтовцами я разбираюсь плохо. Сказав несколько общих фраз, я застеснялась и закончила свою речь словами: «Киршон обаятельный человек». Меня потом долго поддразнивали в театре: «Ну, так за кого же ты – за РАПП или за Киршона?»

Через несколько лет, переехав в Москву, я увидела Владимира Михайловича во МХАТе на просмотре его пьесы «Хлеб». Он очень изменился: возмужал, располнел, выражение лица сделалось самодовольным, а вот глаза почему-то были грустными. Меня он не узнал тогда.

Вторично я познакомилась с Владимиром Михайловичем уже в Московском театре сатиры, где я репетировала роль уборщицы Тони в его пьесе «Чудесный сплав». К тому времени уже состоялись премьеры во МХАТе, в ТРАМе, и Театру сатиры нужно было искать своё сценическое решение пьесы.

Актёры, Горчаков (художественный руководитель театра) и постановщик этого спектакля Дорохин ждали автора на первую читку пьесы. Но автор не пришёл: нам сказали, что он заболел. Но мы почему-то в болезнь не

поверили и решили, что его просто не интересует спектакль в Театре сатиры, так как успех пьесы, причём довольно большой, уже определился.

Мы оказались не правы. Киршон вскоре пришёл к нам на репетицию.

Явился он тогда, когда у нас шли прогонные репетиции. Кто-то из актёров его узнал и бросил реплику:

- Товарищи артисты, мужайтесь! Маститый автор пришёл. Сейчас он нас разложит.

Но автор скромно сел в уголок и внимательно стал наблюдать из зрительного зала за происходящим на сцене. Вдруг мы услышали, как он весело смеётся. Это подбодрило нас, и репетиция пошла живее. Не помню, как уж это произошло, но к середине репетиции Киршон уже был на сцене и активно помогал нам, актёрам. Для моей сцены он очень остроумно «подкинул» мне трюк с узкими ботинками. Объяснение в любви Двали и Тони в пьесе занимает полстранички, а у нас в спектакле оно заняло довольно солидное место. Выдумка Киршона полностью доходила до публики и, судя по приёму, очень ей нравилась. Киршон помогал не только мне. Но я, естественно, запомнила те сцены, в которых сама участвовала...

Вечер у реки. Входят Двали и Тоня. Влюблённый Двали не идёт, а летит от счастья. Тоня переступает робко и неуклюже. Она впервые надела модные узкие туфельки на высоких каблуках. Двали говорит ей о своей любви. Девушка не может ни на чём сосредоточиться. Больше всего ей хочется избавиться от проклятых туфель. Во время объяснения Двали она медленно освобождает ногу и с наслаждением перебирает оцепеневшие пальцы. Двали обнадёжен. Он наклоняется к ней и внезапно видит на Тониных глазах слёзы (она вновь надела ненавистные туфли). Этот

приём с тесной обувью несколько раз повторялся в сцене. В конце концов я убежала босиком.

Я очень любила этот спектакль, любила свою роль и страшно огорчилась, когда вышла рецензия, автор которой обвинил Театр сатиры в том, что спектакль построен на внешней интриге, что в нём излишне подчёркивается водевильность, а порой и фарсовость, спектакль не блещет глубиной вымысла и т. д. Помню, как я бранила Киршона за то, что он вовремя нас не остановил и, наоборот, вместе с нами увлёкся на репетиции комедийно-водевильным характером спектакля.

- Я и сам не подозревал, что написал весёлый водевиль и даже фарс, - отвечал он. - Ведь меня тоже обвиняют в том же самом, но теперь даю вам слово, что напишу настоящую комедию для Театра сатиры, да с такими комическими положениями, что смешливым артистам трудно будет репетировать.

Мне кажется очень интересным тот факт, что, несмотря на водевильность, которая действительно была свойственна пьесе «Чудесный сплав», Художественный театр создал глубоко психологический спектакль, где в остром конфликте идёт столкновение двух начал: коллективистского и индивидуалистического. Режиссер Мордвинов и актёры, занятые в этом спектакле, особо выделяли момент разрыва Олега с бригадой молодых учёных. МХАТ поставил комедию Киршона как глубоко психологическую пьесу, пьесу о нежных, тёплых человеческих чувствах, о любви, пьесу лирическую. В ТРАМе режиссер Судаков осуществил постановку пьесы в несколько приподнятом, мажорном ключе. Это был радостный спектакль о комсомоле, о молодости, а наш театр, Театр сатиры, создал чисто комедийный, весёлый спектакль. И, может быть, критики были в чём-то правы.

В дальнейшем наши дружеские отношения с Киршоном сложились так, что он стал для меня попросту хорошим товарищем, а не маститым автором. Мы подружились, часто встречались у наших общих друзей и в театре. Он любил сделать человеку что-нибудь приятное и обладал особой способностью повернуть дело так, что огорчения, казавшиеся человеку непреодолимыми, приняла бы характер мелких житейских пустяков. После встречи с ним становилось легко. Таким остался в моей памяти Владимир Михайлович Киршон. Он много помогал товарищам материально и никогда никому об этом не говорил. Многие обращались к нему с различными просьбами, и в своём кругу я не помню случая, чтобы он оставил самую незначительную просьбу без внимания. Киршон был блестящим оратором, он хорошо говорил, но он же умел и выслушать человека, обладал способностью сразу правильно понять и помочь ему.

Перечитывая сейчас пьесы Киршона, заново переосмысливая их, я как-то особенно остро почувствовала, как талантлив и современен был Киршон, каким он был оптимистичным и жизнеутверждающим, а ведь то был только период его становления как драматурга.

Толстой

В 1938 году в Театре сатиры, где я работала, объявили, что Толстой будет читать свою новую пьесу «Чёртов мост». Назначенного дня ждали как праздника. Все знали, что Толстой читает изумительно, надо только ничего из слышанного не пропустить – лучшей трактовки никто уже потом не сможет подсказать.

Мы сидели в комнате, где обычно происходили репетиции, и ждали прихода Алексея Николаевича. Вошёл крупный человек с обаятельным лицом, с чистыми, по-детски озорными глазами, шумный, весёлый, элегантно одетый, ладный, уютный, заговорил просто, сострил и сразу снял напряжение, которое было у присутствующих в ожидании большого писателя. Как-то по-домашнему он стал раскладывать свою рукопись, удобно устроился в кресле и начал читать. Мы, затаив дыхание, слушали, и только взрывы хохота прерывали тишину. Мне казалось, что он сам получал удовольствие от чтения, так как каждый раз, когда раздавался смех, он смотрел на нас поверх очков, прищуривал один глаз и, довольный, похмыкивал.

Ещё до встречи с автором мне сказали, что я буду играть роль Зизи – жены депутата парламента, и поэтому во время чтения я особенно следила за каждым словом, за каждой интонацией Алексея Николаевича. Характеры героев становились ясными до мельчайших подробностей, персонажи в пьесе ощущались объёмно.

После прочтения, когда умолкли аплодисменты, Толстой, обращаясь к режиссёрам Горчакову и Станицыну, сказал: «Ну вот, даю вам свою пьесу на растерзание – постарайтесь сделать лучше, чем я читал». Все понимали, что лучше сделать было невозможно. «Чёртов мост», острый антифашистский

памфлет, по определению автора – сатира-буфф, для постановки был очень труден.

Замысел пьесы возник у Алексея Николаевича во время пребывания в Германии, Испании и других странах в 1936–1937 годах; он уже тогда ощутил, что такое фашизм и какая страшная опасность грядёт для мира. «Это была первая попытка автора осуществить антифашистскую пьесу, направленную без околичностей в лоб по врагу», – писал сам Толстой уже после премьеры.

Содержание пьесы в кратких словах таково: в маленьком европейском королевстве появляются трое американских гангстеров, замысливших добыть знаменитое бриллиантовое ожерелье королевы. Мошенники даже не подозревают, в какое беспокойное время они прибыли в старушку Европу. Королевство стоит на пороге финансового краха. В рабочих кварталах беспокойно. Фашисты готовят государственный переворот, задумав задушить революцию в колыбели. Парламент беспомощен. В грозовой атмосфере лидеры псевдорабочей оппозиции заняты бесконечными дебатами по вопросу о том, разрешить или не разрешить королеве надеть фамильные бриллианты на ожидающейся свадьбе. Девятнадцатилетняя взбалмошная королева выходит замуж за потомка вырождающегося рода, полуидиота принца Рейнского.

За три дня до свадьбы в специально подстроенной аварии во время автомобильной прогулки королева знакомится с главарём американских гангстеров Руди – сыном разорившегося банкира, прожигателем жизни, гонщиком – «нахалом всемирного значения». Тайный глава фашистов, крупнейший промышленник барон Фома Хунсблат, узнавший от жены депутата парламента Зизи об этой встрече и выяснивший в полиции, кто такой Руди, предлагает этому гангстеру

заменить принца Рейнского, стать мужем королевы, знаменем переворота и фюрером нового фашистского государства. Руди колеблется, его друзья-гангстеры не согласны «мараться» в грязном деле.

Ночью Руди, Майкл и Гарри вскрывают автогеном сейф с бриллиантами в покоях королевы. Хунсблат застаёт их на месте преступления и, угрожая Руди расправой, склоняет его к помолвке с наследницей престола. Вор и налётчик начинает короткую карьеру герцога Норда, сына арийского Солнца. Его бешеные тирады радио разносит по всей стране. Новоиспечённый герцог с высоты своих одиннадцати арийских поколений грозит всему миру и призывает к расправе над нечистыми расами, обещает верноподданным реки, полные вина и мёда.

Хунсблат доволен – ему мерещится, что через пропасть революции уже пролёг «Чёртов мост» – мост фашистской диктатуры.

События достигают своей кульминации в предсвадебный вечер. Пока в Луна-парке гремит королевский маскарад, штурмовики Хунсבלата поджигают парламент. Войскам отдан приказ оцепить рабочие кварталы, полиция готовит повальные аресты революционеров. Но заговорщики сами попадают впросак: поджог парламента стал сигналом для массового восстания трудящихся. Всемирному нахалу Руди удаётся в последнюю минуту улизнуть, увозя ожерелье и плачущую девчонку-королеву. Бывший герцог Норд зарекается не участвовать в европейской политике. Фома Хунсблат предан собственным секретарём и арестован восставшими.

С большим волнением я репетировала роль Зизи. Моё первое появление было в самом начале пьесы в сцене в баре около бензоколонки. Два бандита из шайки Руди овладели бензоколонкой и баром, убив хозяина. Чтобы успешнее работал бар, они разбросали

на шоссе колючки, которые прокалывали шины проезжавших мимо автомобилей. Владельцы их останавливались для ремонта у бензоколонки и в ожидании починки заходили в бар.

Здесь автор и сталкивает почти всех действующих лиц пьесы – Артура Зелкина, депутата парламента от рабочей партии, и его жену Зизи, юную королеву Агнию и её жениха принца Рейнского, Фому Хунсблата-премьер-министра, главу концерна тяжёлой промышленности, гангстеров с их главарём Руди и рабочих.

Моя сцена сразу же начиналась с раскрытия моего отношения к мужу и ко всем происходящим в королевстве событиям. Диалог Зизи с Руди вскрывал характер этой женщины.

Зизи. Гангстер?

Р уд и. Вам это угодно, мадам?

З и з и. Я не люблю заменителей. Вы немец?

Руди. Бразильянец, мадам.

Зизи. Пускай вы бразильянец! Вы будете на карнавале в четверг вечером в королевском парке?

Р уд и. Я для этого приехал, мадам.

Зизи. О'кей. Вас устраивает жених королевы Зигфрид, принц Рейнский?

Р уд и. Мадам, меня устраивают только женщины.

Зизи. Вы превосходный нахал. *(Бросает монету на прилавок)*. Бармен, два виски, сода – бразильянцу и мне. Принц Рейнский – идиот.

Руди. Это никому не мешает.

Зизи. Это очень мешает. Королеве девятнадцать, она едва может управлять автомобилем. Её будущий муж – принц Консорт – для того, чтобы ответить на простой вопрос, принуждён думать около пяти минут. Муж королевы должен быть фюрером. Нам нужен

вождь. Мы должны сжечь парламент вместе с моим мужем. Нами должен управлять мировой нахал.

Руди. Небольшая автомобильная катастрофа могла бы поправить дело.

Зизи. Но где найти ей мужа взамен этого идиота? Есть беглые короли: испанский, португальский, русский и дюжина германских. Беглого она не хочет.

Руд и. Нужен ариец?

Зизи. Нужны по крайней мере восемь поколений чисто арийской крови. Но это чушь. Наша академия наук устанавливает арийство от ледникового периода. Нужен принц, герцог, во всяком случае не ниже маркиза. Блондин, голубоглазый, с длинным черепом. Как женщина, я нахожу, что не в этом суть. Но это – международный стандарт.

Руд и. О'кей! Берусь найти такого человека...

Зизи (с *восхищением*). Вы – парень тот, что надо. Но вы наткнётесь на упрямство королевы. Она взбалмошна. Бросили политику... Где мы сегодня ужинаем?

Руд и. У меня.

Буквально через несколько реплик Зизи объявляет пришедшему Хунсблату: «Барон, может быть, я нашла того, кого нужно, для королевы... Стопроцентная полноценность!»

Хунсблат. Кто такой?

Зизи. Мой любовник.

На репетициях и после них Алексей Николаевич делал актёрам замечания по каждому персонажу и по спектаклю в целом. Он требовал, чтобы мы осознали политическое звучание не только всего спектакля, но и каждой роли в отдельности. Он также говорил, что самое страшное в театре – дискредитация актёра, осуждал режиссёров, которые иногда доводят актёра до полной потери веры в себя.

Все участники до единого с необычайным вниманием и благодарностью относились к словам автора.

«Это ужасно, – говорил он, – актёр никогда уже не сможет сыграть так, как мог бы это сделать в благожелательной атмосфере. Вам повезло. Виктор Яковлевич Станицын прекрасно работает, терпеливо и умно отбирает лучшее, что вы приносите на репетицию. С каким уважением он относится к вашему дарованию! Это чудесное качество педагога и режиссёра. Я удивляюсь, как он справляется с вашей буйной фантазией и необузданным юмором. А в этом спектакле необходимо зрителя во многом убедить и заставить над многим задуматься».

Толстой вскрывал подтекст каждой фразы, каждого слова; становилось всё понятно, и политическая направленность роли начинала звучать особенно чётко.

«Вы поймите, – говорил мне Алексей Николаевич, – вы жена лидера парламентской оппозиции —«социалистического барона» – человека с самыми демократическими усами в государстве. Вы авантюристка, презирающая своего трусливого мужа, презирающая его заигрывания с рабочими, его пресмыкательство перед Хунсблатом. Встретив Руди, вы становитесь его любовницей. Положение ваше противоречиво. В вашей Зизи борются женская страсть к Руди, желание его удачи, которая зависит от свадьбы с королевой, и ревность к сопернице; сочувствие готовящемуся перевороту и боязнь катастрофы, которая погребёт вашего трусливого мужа, лишит всех сбережений. В конце пьесы Зизи бежит одна в самолете за границу, прихватив все семейные капиталы. Её муж находит более скромное убежище – в багажнике автомобиля английского посла».

Я записала эти слова Алексея Николаевича в своей роли, они дали мне возможность глубже

проанализировать и понять психологию и характер этой женщины.

На одной из последних перед премьерой репетиций Алексей Николаевич просматривал костюмы. Когда я вышла на сцену, одетая в леопардовое платье, с игривой шляпочкой, сделанной из лакированной чёрной кожи, Толстой одобрил. Я, довольная, уже уходила со сцены, когда услышала обращенные ко мне слова: «Зизи, повернитесь-ка! Ну что это за пошлятину вы воткнули в уши? Людмила, дай-ка ей свои серьги. Это подойдёт к её костюму». И молодая красивая Людмила Ильинична, которая почти всегда приезжала вместе с Алексеем Николаевичем на репетиции, сняла с себя серьги и передала мне. Я поблагодарила и сказала, что постараюсь заказать точную копию, – естественно, бутафорскую.

Толстой придирался к каждой мелочи, но и радовался каждой удачной находке. Объясняя роль актёру, игравшему маркиза Дамьяка (он же гангстер Руди), Алексей Николаевич прочёл монолог с таким точным видением того, о чём он говорит, что художник нашего театра тут же набросал несколько рисунков из родословной Амедея Дамьяка. Один из них выражал точный текст: «Это люди сумасшедшей силы... Бродяги, рыцари, которые одним духом выпивали бочонок пива, съедали барана и платили трактирщику доброй затрещиной...» Другой рисунок был подписан словами тоже из монолога Руди: «Рыжебородые бандиты, сидевшие, как коршуны, в своих замках вместе с борзыми псами и пленными турчанками...» И ещё запомнилась подпись: «Мы поправляли свои дела, вступая в любовные связи с коронованными особами, это было своего рода ремесло, вызванное необходимостью». Рисунки были сделаны с большим юмором, и Толстой, разглядывая их, искренне веселился.

Образное мышление Толстого давало огромную пищу не только актёру, но и художнику, музыканту, а главное – режиссёрам.

Актёры, занятые в пьесе, были великолепными мастерами сцены. Хунсблата играл Корф, принца – Рудин, королеву—Слонова, Зелкина—Хенкин, Руди – Холодов, Азалию, камер-фрау королевы – Нурм. Эти актёры были славой и гордостью нашего театра.

Премьера в Московском театре сатиры состоялась 9 марта 1939 года. Она прошла удачно, а мой успех в роли Зизи я целиком отношу за счёт чтения пьесы самим Алексеем Николаевичем. Я сразу увидела эту женщину, поняла её характер и даже манеру разговаривать с людьми. Алексей Николаевич потом часто спрашивал шутя: «Слушай, Клавдея (произнося слово «Клавдея» с ударением на предпоследнем слоге), открой секрет, как ты дошла до того, чтобы так здорово и точно произносить по-английски «шат ап» (заткнись)?» Я неизменно отвечала: «Не я дошла, а вы сами его произносили так во время чтения. Моя заслуга лишь в том, что я сумела услышать».

После премьеры Алексей Николаевич пригласил всех участников спектакля к себе на дачу в Барвиху. Мы выехали после спектакля, приехали поздно, боялись, что Толстой будет уже усталым, а так мечталось всем увидеть его в домашней обстановке! Хозяин встретил нас шумно, весело; стоя на пороге своей дачи, он кричал: «Лена, закрывай ворота, фашисты едут!» Лена, молодая девушка с длинной русой косой, румяная, голубоглазая, приветствовала нас словами: «Милости просим, что ж так поздно, хозяева заждались».

«Алёшенька, простудишься», – услышали мы голос Людмилы Ильиничны. И Толстой, загребая нас, быстро стал втаскивать в переднюю. Пока мы раздевались, Алексей Николаевич ударил в гонг и скомандовал:

«Лицедеи, за мной!», и стал по-детски озорно подталкивать нас в комнаты.

В комнатах было тепло и красиво, горели свечи в бра на стенах и в шандалах на огромном сервированном столе. Вкусно пахло пирогами. Все разом застонали и стали вдыхать аромат пищи, шумно втягивая воздух носами. Девушка, которая нас встретила, появилась в этот момент с огромным блюдом пирожков, но от нашей выходки засмуцалась. Алексей Николаевич мгновенно включился в игру: «Лена, ты чего? Ставь пироги. Они ведь носом едят, носом». Все засмеялись.

Всё было необыкновенно – сами хозяева, сама дача. Особенно кабинет Алексея Николаевича с бревенчатыми стенами, блестящими при свечах.

Старинная мебель, подобранная с большим вкусом и любовью. Картины старинных мастеров, великолепные люстры, масса цветов. Ничего лишнего, каждая вещь – на точно отведённом для неё месте. Какая-то предельная гармоничность. На всём – отпечаток вкуса, привычек и склонностей хозяина. И что особенно пленило нас – всюду было необыкновенно уютно.

На столе помимо прекрасной сервировки стояли какие-то бочечки, бочоночки. Пили водку, «особо жестокую», ели огурцы, засоленные для хруста вместе с гвоздём, капусту с брусникой и грибы необыкновенного аромата. На огромных сковородах подавалось жаркое, и чего-чего только не было. А тосты в честь каждого из нас Алексей Николаевич, очевидно, придумал заранее, так как каждый тост шёл под взрыв хохота. То он говорил стихами, то прозой. За столом сидели очень долго, не хотелось пропустить ничего, о чём говорил Алексей Николаевич. После шуток перешли на серьёзные темы. Потом Людмила Ильинична предложила пройти в другие комнаты.

Только тут мы опомнились. За окнами уже брезжил рассвет, и все стали собираться домой. Алексей

Николаевич уверял, что всех можно уложить спать и зачем это ехать сейчас, лучше – прямо к спектаклю, а день проведём вместе. Многим из нас очень хотелось остаться, но наш худрук Горчаков уже подал команду к отъезду, и мы стали прощаться. Прелестная жена Алексея Николаевича раздала сувениры. Алексей Николаевич очень веселился, целовал на прощанье, помогал одеваться и нарочно путал пальто. Потом он обратился к Горчакову и стал говорить с ним об актёрах как о детях, наставляя его, чтобы он не очень-то нас распускал, а то начнутся безобразия в спектакле. Горчаков уверил Толстого, что в спектакле играют артисты серьёзные и этого случиться не может.

Когда мы садились в машины, было чудесное утро. Толстой вышел на порог, и последнее, что мы услышали, было: «Людмила, выйди! Благодать-то какая, благодать!»

И всё-таки, играя «Чёртов мост» и произнося слово «фашизм», мы ещё не понимали всей глубины и трагедии этого страшного явления. Только в Великую Отечественную войну по-настоящему оценили всё то, что было предугадано Толстым. Слова из пьесы: «Будет война... О, какая будет война! Большая, истребительная, беспощадная...» – зазвучали для нас совсем в новом качестве.

Во время недолгого пребывания Толстых в Ташкенте, в дни эвакуации, мы с мужем часто бывали у них, и каждая встреча была для меня праздником.

У Толстых я познакомилась и подружилась с поэтом Константином Липскеровым, с писателем, другом Горького Александром Николаевичем Тихоновым-Серебровым, с Митей Толстым, жившим тогдау отца. Семья Пешковых, художница Ходасевич, Михоэлс, Потоцкая, Чуковский были завсегдатаями этого дома. Впервые я увидела там Анну Андреевну Ахматову,

слушала, как она читает свои стихи. Мне это было особенно интересно, так как тогда на концертах я исполняла её стихотворение, написанное в 1941 году, «Первый дальнобойный в Ленинграде».

А какие разнообразные люди окружали Толстого – кто только не тянулся к нему, и каждого он умел приветить и обласкать. Оптимизм Алексея Николаевича заражал всех – становилось легче дышать.

Алексей Николаевич иногда заходил к нам в маленькую комнату, где мы с мужем временно жили. Это было в центре Ташкента – на Пушкинской улице, 29, на первом этаже, и у нас всегда был народ. Приходили мои товарищи по театру, учёные, инженеры, знакомые по работе мужа, кто-то проездом останавливался у нас.

Толстой любил людей и с большим интересом относился к ним. Не успев переступить порог нашей комнатухи, обычно произносил: «Так на чём же мы остановились?» Однажды, постучав в окно, Толстой крикнул: «Клаша, иду с интересным предложением, – и, войдя, продолжал. – Будешь читать отрывок из «Петра Первого». С Эммануилом Каминкой я уже договорился – он будет читать из «Хмурого утра», а я до вас выступлю с небольшим докладом и буду читать свои статьи. Придётся выступать много, но это необходимо сделать, меня об этом просят».

Я стала уверять Алексея Николаевича, что не смогу этого сделать, да и, честно говоря, просто боюсь. Алексей Николаевич настаивал, доказывая мне, что всё будет здорово, что он сам со мной будет заниматься: «Я тебе просто прочту несколько раз, и ты всё поймёшь. Надо это сделать очень быстро, вот тебе книга– учи текст». Он тут же отметил, что надо учить – приезд Саньки Бровкиной к князю Буйносову – и где сделать вымарки. «Через два дня зайду и прослушаю». У меня от страха в зобу дыханье сперло, а с другой стороны, мучительно хотелось и страшно было подумать:

выступать после Толстого и рядом с Эммануилом Каминкой, который был уже профессиональным чтецом.

Начались занятия с Алексеем Николаевичем. Он рассказывал мне о том, чего хотел Пётр от бояр и купцов, что значит «делать в доме политес», «делать плезир», что из себя представлял князь Буйносов и вся его семья, кто такая Санька Бровкина, и вообще говорил о периоде, когда Россия утверждала свое право быть в первом ряду европейских держав. Он ходил по комнате, говорил громко, потом надевал очки, брал книгу и, продолжая ходить, начинал читать. Читал он выразительно, темпераментно, с каким-то особым азартом и эмоциональностью, передавая удивительные оттенки характера каждого персонажа, как мужского, так и женского, меняя тембр голоса и манеру говорить.

У меня до сих пор звучит в ушах текст князя Буйносова, как он его произносил: «Выпил, отдулся, грыз огурец, капая рассолом на камзол. Ни капусты с брусникой на столе, ни рыжечков солёных, рубленых, с лучком. Жуй пирожок маленький – чёрт-те с чем!» Особенно в «чёрт-те с чем» была такая интонация, что невозможно передать словами: в ней был весь Буйносов, вернее всё его отношение к нововведениям Петра I.

А как Алексей Николаевич изображал дев Буйносовых просто во всплесках: «Ах, и ах, и ах». И слова «Напугала, матушка, страсть какая – в Париж! Чай, там погано» он произносил так выразительно, так неповторимо! Он очень смешно показывал, как «Санька запустила два пальца за низко открытый корсаж (Роман Борисович заморгал: вот-вот сейчас женщина заголится), вытащила голубенькое письмецо». Я много раз пыталась повторить движения Алексея Николаевича, пока мне не удалось это сделать, как говорил Толстой, «по всей статье французской».

Алексей Николаевич любил театр, знал его и, как писал о нём Погодин, «с какой-то ревностью и страстью всю свою жизнь стремился к театру». Когда он читал, я смотрела на него, как замороженная, и даже от восторга открывала рот. Тогда он, не выключаясь из чтения, кричал мне: «Закрой рот, Клавдея, а то проглотишь автора!» – и продолжал дальше.

Перед самым выступлением я вновь читала Алексею Николаевичу этот отрывок раз пять, и каждый раз он делал мне замечания и успокаивал, что всё будет хорошо.

Первое наше выступление было в Русском драматическом театре города Ташкента. Алексея Николаевича публика встретила овацией. Он читал свои статьи и разговаривал на волнующую всех тему о войне, потом читала я, и заключал наш вечер Эммануил Каминка.

Как правило, вечера-концерты проходили с огромным успехом, и мы выступали часто. Иногда после концерта в честь Толстого устраивали встречу-приём, и мы с Эммануилом Исааковичем всегда присутствовали. С каким огромным уважением, любовью и интересом относилось к Толстому местное население! Люди как-то особенно раскрывались, и Толстой по достоинству умел оценить это.

На одной из встреч было подано вначале множество сладких блюд – это была только закуска «дастархан», а уж потом угощали пловом. Я не знала этого и вдоволь наелась сладким, когда же подали коронное блюдо, я уже не могла и думать о еде. На обратном пути Алексей Николаевич рассказывал Эммануилу Исааковичу о моей необразованности. Я же изумлялась тому, с каким вкусом он хвалил каждое блюдо, поданное после сладкого.

В другой раз (я не помню в каком городе под Ташкентом) нас принимал не то поэт, не то какой-то

знатный в ту пору человек. Вначале на блюдах подали головки от цветов, и мы должны были вдыхать разные ароматы, а уж потом подошла очередь еды. Мы были голодные и решили, что кроме «ароматов» еды не будет. Ох, сколько же было веселья, когда Алексей Николаевич признался хозяевам, что он чуть не озверел от цветов, и если бы ещё чуть-чуть, он обязательно сбежал бы от них.

Вот тут я взяла реванш и всю обратную дорогу острила на эту тему. Алексей Николаевич в ответ рассказал нам о культуре цветов у узбеков и о том, как однажды ему пришлось принимать тяжёлое решение, связанное с судьбой цветника. Когда-то у одного бая была роскошная чайхана, перед которой расстилался дивной красоты ковёр из живых цветов. «Ты сверху видел только головки цветов, и они подбирались по цвету в таком порядке, что получался великолепный рисунок. Ковёр этот хранили много лет, но сейчас решили уничтожить это произведение искусства и засеять поле картошкой. Спросили моего совета. Ну что бы вы ответили на моём месте?» Мы молчали. «И правильно, продолжал он, людям нужно есть, а с такой красотой мы подождём. Кончится война, ещё лучше сделаем, талантов у нас не занимать...»

Однажды в Ташкенте Алексей Николаевич с Людмилой и я с мужем неожиданно оказались в зоопарке. Ещё по дороге он нам объяснял, что тигр стоит 40 тысяч потому, что эти животные в неволе почти не размножаются, а лев (вы только подумайте!) – царь зверей – стоит всего лишь 2–5 тысяч, так как он быстро привыкает к любым условиям. Львица – злюка. Алексей Николаевич слово з-л-ю-к-а выговаривал как-то особенно, он тянул это слово и было такое ощущение, что он говорит не про зверей.

«Виктор, ты знаешь, им тоже один раз в неделю устраивают голодный день?» – обращаясь к моему

мужу, с лукавой искрой в глазах, продолжал Толстой рассказ о зверях. «Да, да, ведь когда они на воле, они не каждый день находят пищу, вот поэтому им делают разгрузочный день». И ударив по животу Виктора, засмеялся. «Правда, они съедают по 7-8 килограммов мяса в день. Мы с тобой всё-таки скромней».

Мы вошли в зоопарк и подошли к клетке медведя. «А вот медведь не знает меры, он может умереть от обжорства, поэтому его кормят четыре раза в день и понемногу. Яд не так страшен для медведя, как обжорство». Его сочный голос раздавался то у одной клетки, то у другой. «Вот чёрный двурогий носорог – это свирепые звери, бросаются на львов, достигают до 40 км в час, перевёртывают вагоны, у них грубая кожа, но чувствительная – они чуют муху на коже. А вот и бегемот! Правда, он кого-то напоминает из наших знакомых?» Мы стали вспоминать, кто же из наших общих знакомых похож на бегемота. Вспомнили и развеселились. «Подумать только, такая громадина, а кормится травами», – продолжал Алексей Николаевич.

Подойдя к вольеру со слоном, Алексей Николаевич предложил мне дать слону на ладони конфету. «Ты вот увидишь, вернее, почувствуешь нежное прикосновение и как деликатно он возьмёт у тебя конфету. Весят слоны 8-9 тонн, а какая деликатность».

Мы и не заметили, что за нами уже ходит целая стая ребят и с горящими глазами слушает Алексея Николаевича. Они сразу почувствовали необыкновенного посетителя и стали обращаться к нему с вопросами. «Жираф 5 метров – это двухэтажный дом, его запрягали в колесницу...» Дальше я уже не слышала, так как вокруг образовалась такая толпа ребят, что меня оттеснили на большое расстояние. Я видела счастливые лица детей и взрослых, окруживших Алексея Николаевича.

Вдруг мы услышали, что Алексей Николаевич кричит нам: «Людмила, Клаша, Виктор, идите к молодняку». Мы узнали, что за молодыми зверями ухаживают ребята. Алексей Николаевич сразу вступил в беседу с юннатами. Он узнал, что эвакуированным зверям дают больше мяса, чем местным. Алексей Николаевич подтрунивал над ребятами: «А разве местный зверюга хочет меньше есть, чем эвакуированный?» Но ребята серьёзно объяснили ему, что эвакуированные звери изголодались в дороге и их надо подлечить. Алексей Николаевич расспрашивал ребят и рассказывал им про мартышек, про лисёнка. Как он разбирался в птицах! Я только слышала реплики, относившиеся то к голубям (мохнатым, сизобоким), то к волнистым попугайчикам – самым весёлым обитателям зоопарка. Я смотрела и думала об огромном таланте Толстого, способного найти к каждому своё, как он сам говорил, «петушиное слово».

А потом началась игра. Алексей Николаевич задавал ребятам вопрос, и ребята на него отвечали, а если не могли, то как безумные неслись к клеткам и смотрели, что написано на табличке о животном. Я так же включилась в игру. «Сколько лет живёт крокодил?» – гремел голос Толстого, и я сама мчалась к клетке, чтобы прочесть об этом на табличке. Но когда я подбежала, то увидела, что двое служащих держат крокодила за хвост, а двое надевают ему намордник. Я позвала Алексея Николаевича посмотреть на это зрелище и тем самым оборвала игру. Алексей Николаевич явно устал, и мы решили возвращаться. По дороге он мрачно заметил: «Бедный крокодил, наверное, будут лечить зубы...» Так мы и не выяснили действительную причину такого необычного обращения с крокодилом. Прощаясь, Алексей Николаевич сказал: «Эх, надо было бы написать о нашей прогулке». Я не знаю, записал ли Толстой все наши похождения, но я,

придя домой, постаралась вспомнить, что он говорил, и всё записала в надежде, что когда-нибудь напому ему о посещении зоопарка в Ташкенте.

Алексей Николаевич был доволен нашим творческим ансамблем, и в голове его рождались разнообразные планы, которые и я, и Каминка восторженно разделяли. Думалось о Москве, о победе, о театре. Толстой собирался написать большую, «могучую» как он говорил, пьесу-эпопею о русском народе-освободителе. И одновременно комедию – о тех, кто строит жизнь, и о тех, кто мешает жизни.

Мысль о комедии Алексей Николаевич не оставлял и в последующем, уже вернувшись из Ташкента в Москву. Её положительными героями должны были стать люди послевоенного времени – молодые инженеры. Алексей Николаевич всегда интересовался промышленностью, заводчанами. Ведь в молодости он сам учился на инженера.

Вместе с Николаем Павловичем Охлопковым и моим мужем, инженером-литейщиком, они обсуждали детали будущей пьесы. Толстому кто-то рассказал, что среди старых мастеров был известен такой фокус – перерубить тонкую струю металла голый рукой. Охлопков увлёкся возможным эффектом, и они оба стали расспрашивать Виктора Михайловича, правда ли это. Он ответил, что если рука потная, коротким взмахом можно перерубить расплавленный металл. Но на этот трюк решались немногие смельчаки.

26 февраля 1944 года Алексей Николаевич подарил мне на память фотокопию своего портрета работы художника Корина, на которой написал:

«Клавдия, обожаемая актриса, люблю твой талант и даю клятвенное обещание в этот год написать комедию для тебя.

Алексей Толстой».

К великому горю, Алексей Николаевич не дожил до Победы, в которую он так верил, для которой он столько сделал.

Михоэлс

В середине тридцатых годов в Московском театре сатиры шёл спектакль «Дорога цветов» Катаева, в котором я играла главную роль – комсомолку Таню. На одном из спектаклей зашли ко мне за кулисы Осип Наумович Абдулов с Соломоном Михайловичем Михоэлсом. «Капочка, познакомьтесь, я привёл к вам великого артиста и великого мудреца, – сказал Осип Наумович, – ему очень понравилась ваша Таня». Из-за его спины выглядывала мощная голова с огромными навывкате глазами. Я была совершенно ошеломлена их приходом. Я видела раньше Соломона Михайловича в спектаклях и изумлялась игре этого великолепного актёра, неповторимости его интонаций, выразительности его жеста, философскому решению его образов и восхищалась им как художником-мыслителем.

Я слушала его выступления, и меня всегда поражали его ораторское искусство, его ум и особый дар говорить с актёрами на только им присущем языке.

Помню его выступления в ВТО, где он говорил, что если актёр не поэт, он не будет актёром, он будет исполнителем ролей, но он не будет автором ролей. Он может поставить стул, сесть, носить костюм, он сможет преподнести, если он красивый молодой человек, свою прекрасную внешность, но если нету него чувства образного, он не будет актёром. В профессии актёрской нужно быть поэтом – актёром, размышляющим как поэт, ведущим себя как поэт. «Я должен требовать от молодого человека, который приходит экзаменоваться, – голоса, музыкальности, но если его образ не обещает, что он может действительно быть поэтом, – он не будет актёром». Тогда же Михоэлс

говорил, какой иногда бывает огромный разрыв между постановкой и пьесой. Что иногда спектакль бывает ниже пьесы или наоборот. Иногда он разыгран в чуждой тональности – пьеса прозаична, а спектакль поэтичен – или опять же наоборот. Всё это лихорадочно записывалось нами и служило темой постоянных обсуждений в актёрской среде. Естественно, мы примеряли на себя все его положения и требования.

Поэтому я была счастлива, когда Соломон Михайлович похвалил меня за катаевскую Таню. Особенно он отметил один, но очень важный эпизод. Сцена заключалась в том, что Таня, растратив общественные деньги на устройство «красивой жизни» для своего возлюбленного, была уверена, что тот отдаст ей эти деньги. Возлюбленный же, узнав о поступке Тани, возмутился и вообще отказался от неё. И тогда Таня, не найдя выхода, решает покончить жизнь самоубийством.

Николай Михайлович Горчаков—режиссёр спектакля – блестяще решил эту сцену в трагико-комедийном плане. Он предложил актрисе, то есть мне, когда Таня идёт брать наган из сундука отца, по дороге совершенно машинально взять со стола краюшку хлеба и солёный огурец. Перед тем как она решила застрелиться, она осматривает наган и, горько плача, произносит монолог о своей невиновности. Во время монолога Таня то прикладывала наган к сердцу, то засовывала в рот, потом вынимала его, аккуратно вытирала рукавом и, горько плача, в это же время смачно, в ожесточении ела огурец с хлебом. И чем трагичнее она говорила, тем с большей остервенелостью продолжала есть. Вот эта противоположность её состояния и её здорового начала доходила до публики стопроцентно.

Соломон Михайлович хвалил меня за то, что я ни разу не скомиковала, что мои страдания были поистине

велики и что я сама не замечала, с каким аппетитом ела свою краюшку хлеба с огурцом. «Это воистину было смешно и трагично», – сказал он.

В те годы я бывала на многих спектаклях Михоэлса, особенно на тех, которые оформлял Саша Тышлер. С ним мы познакомились и подружились у Соломона Михайловича. Незабываем великий Михоэлс – Лир, прекрасен Тевье-молочник. Но особенно мне вспоминаются «Блуждающие звёзды», светлый спектакль последней предвоенной весны.

Вскоре мы подружились домами. Абдуловы и Михоэлсы были у нас на новоселье, когда мы с мужем получили первую маленькую квартиру на Плющихе. Этой квартирой мы очень гордились. С жильём в Москве было отчаянно трудно. Михоэлсы жили в одной комнате. (К Соломону Михайловичу пришёл гость из провинции, огляделся и воскликнул: «И так живёт народный артист?!» Михоэлс в ответ: «Какой народ, такой и народный артист».) С нашим новосельем, правда, получился небольшой конфуз. Мы пригласили дядю мужа – известного харьковского хирурга, который в те дни был в Москве. Останавливался он всегда в «Метрополе». Старик огромного роста, он вошёл, пригнувшись в дверях, сел за стол, хвалил хозяйку, гостей, еду, но о квартире ни слова не сказал. Наконец, мы не выдержали и говорим: «Ну, а квартира, квартира-то как?» Он немного смутился, развёл руками и проговорил: «Дети мои, по нынешним временам и так неплохо, но раньше (он помолчал), раньше, если я приходил в такую квартиру, то денег, конечно, я не брал».

Война и эвакуация вновь соединили нас с Михоэлсами в Ташкенте. Я участвовала вместе с Соломоном Михайловичем в благотворительных концертах в пользу эвакуированных детей. В этих концертах, душой которых была прекрасная балерина

Тамара Ханум, принимали участие и Николай Черкасов, и Иван Козловский, и Анна Андреевна Ахматова, да кто только не участвовал. Старались не унывать, вспоминали времена и привычки Гражданской войны.

Мы часто встречались и беседовали с самими эвакуированными ребятами. Вот где мне пригодился мой детдомовский опыт. Пройдя через испытания и потери, ребята быстро выросли. Михоэлс беседовал с ними как со взрослыми, на равных. «Из всех дарований, талантов, – говорил он им, – первейший дар – жизнь. Ты живой – значит, даровитый, талантливый. Надо только определиться как, кому, чему этим даром служить». Ахматова на этих же встречах объясняла детдомовским девочкам: «Кто не был Золушкой, тот не будет и принцессой».

Мы часто встречались с Соломоном Михайловичем и Анастасией Павловной у Толстых. Михоэлс бывал на концертах, где в одной программе выступали Алексей Николаевич, Эммануил Каминка и я. Мы с Каминкой бывали на знаменитых импровизациях Толстого и Михоэлса, где они изображали плотников на киностудии, стучавших молотками и срывавших съёмку. Они были феерическими выдумщиками, и смотреть на них можно было без конца.

Несколько раз я выступала вместе с Михоэлсом и Козловским. Соломон Михайлович беседовал со зрителями, Иван Семёнович пел, я читала стихи. Михоэлс восхищался Козловским, любил его голос и радовался его рассказам и прибауткам, которыми тот угощал нас в антрактах и после концертов. Среди рассказов Козловского была история о том, как кто выбирался из Москвы в дни октябрьской паники. В кузове одной трёхтонки ехали чада и домочадцы известного баса, в молодости протодьякона, монархиста и чуть ли не члена Союза русского народа. Сам бас с женой (которую за глаза звали «железной

попадьей») и болонкой помещался в кабине водителя. Все трудности в дороге «железная попадьа» устраняла с помощью банок сгущёнки. И вот они подъехали к одному из переездов, где у шлагбаума стояли две беременные бабы – сигнальщицы. Одна из баб, взяв сгущёнку и лениво поднимая шлагбаум, громко сказала другой: «Жидаы и комиссары тикают». И «железная попадьа» лишилась чувств.

Вернувшись в Москву, мы продолжали часто видеться. Помню, как с Толстыми и Михоэлсами мы обмывали новую полковничью форму моего мужа, который уезжал на фронт заниматься выбором и демонтажом трофейных заводов. Обмундирования (летнего и зимнего) оказалось столько, что Михоэлс сказал: «Виктор, уступи мне половину, и я поставлю военную пьесу. Костюмов хватит». Толстой поступил проще: он тут же надел Витину форму (они были примерно одних размеров) и пустился в воспоминания о Первой мировой войне и своих приключениях на фронте.

В последний раз Толстой с Михоэлсом приехали ко мне домой осенью 44-го года. Алексей Николаевич позвонил по телефону и сказал: «Клавдея, едем к тебе обедать, везу Соломона». Я заволновалась, но мать мужа, «великая кулинарка», успокоила меня: «У нас украинский борщ, сделаю сейчас к борщу пампушки, приготовлю телятину и что-нибудь на сладкое, и всё будет прекрасно». Приехали они возбуждённые, после репетиции в Малом театре «Ивана Грозного». Ещё в прихожей обсуждали начатую, очевидно, по дороге тему. Войдя в комнаты, Михоэлс извинился, что его неожиданно привезли, и вновь продолжал беседу с Толстым. Пока я накрывала на стол, я всё время прислушивалась, о чём говорит Михоэлс.

– Действительно, – говорил Михоэлс, – если когда-то классической конструкцией для многих пьес был

небезызвестный треугольник «муж – жена – любовник», то, мне кажется, треугольник «театр – зритель – критик» имеет не менее древнюю историю. И если в первом треугольнике добиться равновесия весьма затруднительно, то сбалансированность суждений и взаимовлияний в треугольнике «театр – критик – зритель» представляется необходимой для успешного выполнения творческой задачи.

- Соломон, а ты читал мою статью о театре, написанную в 1920 году? Я, кажется, тебе показывал, – спросил Толстой.

- Да, конечно, но сейчас 44-й год. Вот ты скажи, что является основным критерием для оценки спектакля? Почему различные прочтения одной и той же пьесы в одном случае собирают восторженные овации, а в другом почти единодушно отвергаются? Почему один и тот же спектакль, оцениваемый критиками, считающими себя последователям единой точки зрения в эстетике, получает столь разноречивые оценки?

- Клавдея, не шуми тарелками, послушай умных людей, это и тебя касается, – сказал Алексей Николаевич, обращаясь ко мне.

- А я и так слушаю, мне это очень интересно.

- А если интересно, – проворчал Толстой, – садись и слушай.

- Ну вот, перебили, – проговорил Соломон Михайлович.

- Вы сказали, что различно судят критики об одном и том же спектакле, – вставила я.

- Да, да, разноречивые оценки. Ответ, видимо, в том, что, одинаково полагая, что основным условием успеха постановки является её современность, каждый из нас – актёров, режиссёров, критиков, зрителей, наконец, – различно судят о характере этой современности.

Михоэлс говорил увлечённо, очевидно, считая Толстого идеальным слушателем, а я потихоньку присела к письменному столу и стала записывать, слова Соломона Михайловича.

- Пожалуйста кушать, - раздался любезный голос свекрови. Сразу серьёзные разговоры были прерваны, и начался «застольный период». Хвалили обед, дивные пампушки к борщу, пили за здоровье матери мужа, потом за всех по очереди, особенно за Виктора Михайловича, моего мужа, которой в это время был на фронте; просили разрешения приложить ухо к моему животу, не стучится ли кто, чтобы выпустили его наружу? Я была в это время на сносях. Толстой утверждал, что будет мальчик, и требовал, чтобы я назвала его Алексеем. Михоэлс считал, что девочка, и чтобы я назвала ее Соломея. Ожидали от Анастасии Павловны, жены Михоэлса, которая пришла позже, решающего суждения как специалиста-медика. Потом перешли на разговоры о разных национальных театральные школы, в чём оба гостя оказались весьма эрудированны.

И тут начался настоящий спектакль. Михоэлс вскочил и с лёгкостью юноши начал манипулировать предметами, обыгрывая всё, что было у него под рукой. При этом он так точно имитировал французскую речь с её руладами и скороговоркой, так заразительно смеялся, что мы покатывались от хохота, а он всё втягивал нас в действия, требуя ответной игры и одобрения.

Затем он переходил на другую манеру. Он показывал сдержанность и значительность немецкой актёрской школы. Сдержанность в жестах, какое-то погружение внутрь себя. Еле заметная игра глаз и даже не рук, а пальцев. А потом опять каскад приёмов, смешные маски, открытый темперамент, раздолье

жестов. Это был уже итальянский театр. Какое владение формой, какое мастерство, какая свобода!..

Было шумно и, как мне казалось, весело. Только много времени спустя я узнала о смерти известного актёра Малого театра Подгорного, случившейся по окончании репетиции «Ивана Грозного», с которой Толстой и Михоэлс пришли ко мне. Вот почему они были так взволнованы и возбуждены, но, зная, что мне скоро рожать, они ни словом не обмолвились об этом.

Последняя военная зима была для меня полна тревог, радостей и огорчений. Я волновалась за мужа, радовалась рождению сына и переживала кончину Толстого.

Виктор сумел вырваться с фронта и приехать на пару недель к рождению сына. Конечно, вход в роддом был запрещён, но Михоэлс (думаю не без воспоминаний о своих с Толстым «плотниках») предложил Виктору переодеться слесарями, и они проникли ко мне в палату, обманув бдительность врачей и медсестёр.

Прошло всего три месяца, и я стояла рядом с Михоэлсами у могилы Алексея Николаевича. Виктор снова был в армии.

Победа заслонила всё. Казалось, перед нами откроются новые небеса и новая земля. И действительно, первые послевоенные годы были трудными, но светлыми. В эти годы легко дышалось, легко дружилось. В то время мы часто общались с Михоэлсами вместе с Фаиной Раневской. Она работала тогда у Охлопкова. Михоэлс пришёл на премьеру «Лисичек» Хелман, где Раневская имела оглушительный успех в роли Берди. Мы с Фаиной пошли на премьеру «Фрейлехса», поздравляли Михоэлса, Тышлера, актёров.

Бывало, у нас с Раневской в театре что-то не ладилось. У неё были трудности с ролью Василисы в пьесе Файко «Капитан Костров». Мне нелегко давалась

роль Киры в «Обыкновенном человеке» Леонова. И мы шли к Михоэлсу советоваться. Он занимался с нами, подбадривал.

Особенно мне запомнилось его участие, когда меня назначили на роль Киры. Роль противоречивая: мне казалось, что в разных актах она написана в разной тональности. В первом акте Кира живее и откровеннее, чем в последующих, где она больше молчит, а говорят о её состоянии другие персонажи. «Почему она почти ничего не говорит?» – спрашивала я у Леонида Максимовича Леонова. Он отвечал: «Ну, это у неё всё внутри, а внешне ничего». «Как ничего, – приставала я, – почему она так бездейственна в последующих актах, ведь в первом акте она другая?» «Ну, я же не знал, что она в такую выродится». Эти ответы у меня записаны на полях роли.

Вот я и прибежала к Соломону Михайловичу. Первое, что он мне сказал: «Не чувствуешь – не играй». Я пошла отказываться, но режиссёр этого спектакля Фёдор Николаевич Каверин и слышать не хотел: «Нужно, и всё, и не будем обсуждать, всё будет хорошо». Прибежала второй раз к Михоэлсу, благо, он жил рядом с театром. Соломон Михайлович интересно говорил о Леонове, о его понимании действительности, о его мироощущении, об его образном мире. Говорил, что у Леонова полноценная, настоящая литература. Надо разбираться в его драматургии, любить, ценить эти качества. У него образный мир, и слова у него одухотворённые, живые. Нужно играть не только пьесу Леонова, а идейный замысел автора. Он говорил о Леониде Максимовиче с таким увлечением и с такой влюблённостью, что я забыла о себе и слушала его вдохновенную речь. Закончил он тем, что я, мол, умная актриса и отберу всё, что мне пригодится для роли. Больше нам встретиться по этому поводу не удалось,

начались репетиции, но я всё время ощущала, что не смогу достичь того, о чём говорил Михоэлс.

Впоследствии Анастасия Павловна мне сказала, что у Соломона Михайловича был даже план создания специального «Театра Леонова» по примеру «Театра Островского» (Малый) и «Театра Чехова» (МХАТ), где он собирался играть в леоновских пьесах.

На премьеру «Обыкновенного человека» я получила корзины цветов от Леонова и Михоэлса и... отрицательный отзыв в рецензии Юзовского. Единственная отрицательная рецензия за полвека моей театральной жизни. Приведу отзыв Юзовского целиком, тем более что мы его перечитывали и разбирали вместе с Михоэлсом.

«Если говорить о содержании пьесы в символическом плане, можно сказать, что в ней идёт борьба за душу человеческую между «дьяволом», который носит здесь имя Констанции, и «ангелом», имя которому Алексей Ладыгин. Сама же душа представлена юной Кирой, невестой Алексея. Алексей увлечён опытами над обезьяной Лилианой, успех их будет благом для человечества. Бескорыстная любовь к науке окрашивает его любовь к женщине, и наоборот. Кира склоняется и к хорошему, но и к дурному – «ангел» и «дьявол» борются в её собственной душе. Она считает, что работа ее будущего мужа – это «пост», достаток, положение, ей странно самозабвение Алексея, и она ревнует его к науке, видя в ней соперницу. Она приглядывается к дяде Алексея Дмитрию Ладыгину, известному певцу, для которого игнорируемые Алексеем слава, деньги, положение в жизни и есть жизнь. Дмитрий излучает тот обманчивый блеск, который околдовывает Киру, и в этот же момент позади неё возникает мать её – Констанция. Она нащёптывает Кире ядовито-сладкие мысли, поощряя и

провоцируя тайные помыслы Киры, толкая её в сторону Дмитрия...

Заметим, что внимание Киры к Алексею и Дмитрию – это не расчёт или план, это действительно невинное, смутное, бессознательное, местами, кажется, даже сомнамбулическое тяготение и к доброму, и к злему. Она ещё не ведаёт, что творит, и её простодушие и незащищённость перед могучими силами, которые схватились за неё, – мотив, очень дорогой Леонову.

Московский театр драмы совершил ошибку, поручив эту роль К. Пугачёвой. Прекрасная актриса, мы все её знаем, но как сама она, своим артистическим инстинктом не почувствовала, что это не её роль, что бы там ей ни говорили, кто бы ни говорил? Разве только потому, что есть «роль», слава богу, «роль», наконец-то «роль»! Так, что ли? Печально!

У Пугачёвой много обаятельного, женского, «хитрого», «обольстительного», той «частицы чёрта», о которой поётся в арии! Но раз так, раз, с позволения сказать, ты «чёрт», то не изображай ангела и не уверяй меня на каждом шагу ангельским голоском: «я – ангел!»

При этом манёвре вот какая получается история. Кира у Пугачёвой весьма гладко показывает и свою наивность, и своё простодушие, но стоит ей заговорить или поднять глаза, как хочется присвистнуть – э-ге! – такой чувствуется тут «опыт», можно сказать, прожжённый, что я не удивляюсь, почему она, мгновенно потупившись, умолкает и только уголком глаза поглядывает: «не заметили ли?» Заметили, все заметили. Кирина мамаша, как известно, исчадие ада, но дочка, право, объедет мамашу!»

Михоэлс меня утешал, но я-то чувствовала, что в душе он с Юзом (как мы звали Юзовского) согласен. Не скрою, что меня больше утешила Лиля Брик, которая

сказала: «Капа, в Париже за такие рецензии деньги платят».

Мы радовались и огорчались семейным и рабочим удачам и неудачам, а тучи над нами сгущались. Мы всё чаще видели Михоэлса грустным. Однажды Соломон Михайлович сказал нам с Раневской: «Знаете, как я умру, девочки? Я умру по пословице: «Он всем давал советы, сам умер как дурак».

Он ошибся. В своей трагической смерти он остался великим артистом и великим мудрецом. Я пережила гибель многих близких, любимых людей, но ни одна из них так не закрыла солнца, как смерть Михоэлса. Толстой ушёл победителем, в преддверии Победы, под её салюты. Убийство Михоэлса стало знаком новой беды.

И беды разверзлись вокруг нас. Вскоре были арестованы наши родные, наши друзья. Мы с мужем чудом остались на свободе, годами жили на грани катастрофы. И все эти годы Анастасия Павловна Потоцкая-Михоэлс бывала у нас, и мы бывали у неё.

Наконец тяжёлая плита, лежавшая над именем и памятью Михоэлса, стала приподниматься. Вышел первый посмертный сборник его работ с предисловием Завадского. Мы решили собраться у Анастасии Павловны и отметить это событие. Пришли старые друзья пришли наши дети. Наш сын Алёша прочитал своё стихотворение, посвященное Анастасии Павловне:

И люди чувствуют беду,
Как кони чувствуют беду,
Как звери чувствуют беду,
Которой нет ещё в виду.
Бедя прокралась в телефон,
И умирает телефон.
Бедя глядит из-за окон
В нагольном полушубке.

И люди бродят по углам,
Как будто бродят по углям,
И будто птицы на лету
Заледенели шутки.
Потом руки не подают,
Потом в лицо не узнают,
Потом теряют адреса
И забывают голоса,
И всё поставлено в вину,
И люди камнем в глубину.
И как круги расходятся,
Так друзья расходятся.
А люди чувствуют беду,
Как кони чувствуют беду,
Как звери чувствуют беду,
Которой нет ещё в виду.

Все сидели молча. Анастасия Павловна сказала: «Не все и не всегда, Алёша. Мы же не разошлись».

На подаренной нам книге Михоэлса она написала:

«Хорошие, родные мои Клавдинька и Виктор Михайлович! Пусть эта книга, в опечатках которой я не виновата, навсегда останется около вас в память того, что мы дожили до Дня Торжества справедливости, что мы всегда те друзья, которые не только любят, а всегда смотрят друг на друга «открытыми», а не опущенными глазами.

От всего дома, от меня и от автора этой книги оставляю её вам с большой любовью.

Ваша Настенька – Анастасия Павловна
Потоцкая-Михоэлс

17. III. 60 г.»

Тышлер

Мы познакомились в середине 1930-х годов. Когда я переехала из Ленинграда в Москву и поступила в Театр сатиры, то часто бывала в гостях у блистательного режиссёра и актёра Соломона Михайловича Михоэлса. Там, в его квартире возле Никитских ворот, я и встретила Сашу Тышлера.

Он был невысокого роста, несмотря на коренастость элегантен, пластичен в движениях и красив. Красота бывает разная. Его – я бы назвала одухотворённой. Она отражала натуру тонко чувствующего человека.

Между нами как-то сразу возникли добрые отношения взаимной симпатии и интереса. И так уж повелось, что я бывала на его спектаклях, а он на моих.

Мне иногда выпадало счастье наблюдать не только результат, но отчасти и процесс создания постановки, над которой работал Саша. Это происходило опять-таки у Михоэлса, когда я заставляла их во время споров в период самого начала театральной работы, когда всё продумывается и оговаривается постановщиками, когда принимается главное решение – как ставить спектакль. Саша всегда предлагал совершенно новое образное решение, подкрепляя слова рисунками. И Михоэлс с его мудрой чуткостью ко всему талантливому, новому постепенно поддавался под обаяние и влияние смелых замыслов своего друга и любимого художника. В конце концов побеждал Тышлер, и Михоэлс говорил: «Да, Саша, ты прав».

И он действительно бывал прав. В его спектаклях существовал единый образный мир. Естественно, я воспринимала его театральные работы, как актриса, особенно остро. Как театральный художник Саша меня потряс тем, что он раскрывал существо пьесы всегда

по-своему, вне каких бы то ни было традиционных решений. В его декорациях всегда жил неожиданный, остро выразительный пластический образ, интереснейшее пространственное воплощение пьесы. Он несомненно был наделён и талантом режиссёра. Его декорации, всегда очень целостно, конструктивно решённые, создавали для режиссуры и артистов-исполнителей неограниченные возможности действия. Когда актёр видел эскизы и макеты декораций Тышлера, он уже знал, он уже мог представить себе, как и что ему играть в том или ином спектакле. То же относится и к костюмам. Кстати замечу, что в отличие от многих наших мастеров декорационного искусства, которые сочиняют декорации и с лёгкой душой передают изготовление костюмов другим, иногда случайным художникам, Тышлер всегда оформлял спектакли целиком. Так же как целиком писал свои картины. В его эскизах костюмов не было только холодного обозначения фасона платья. Художник одушевлял изображение и, рисуя персонажа в костюме, одновременно определял его характер, эмоции, движения, рисунок роли того существа, которого надо играть актёру, вскрывал во всех деталях главную пружину образа.

Помню поразившие не только меня уникальные декорации и костюмы к прославленной постановке «Короля Лира» в ГОСЕТЕе в 1935 году. Решение это совершенно новое, не похожее ни на одно из бывших до него и одновременно с ним. Да и на теперешние. Оно воспринималось современно и остро и в то же время чем-то напоминало спектакли шекспировского театра «Глобус». Быть может, потому, что действие в них происходило как бы на двухъярусной сцене.

Каждое изобразительное решение спектакля у Тышлера неординарно. Наверное, потому, что он всегда глубоко и заново проникался новой пьесой и, исходя из

её сущности, находил только ей принадлежащие образы. Так, в оформлении «Пира» Маркиша (ГОСЕТ, 1939) ужас, мрак, осуждение прошлого были не только на лицах актёров, но запечатлелись и на их костюмах, и в декорациях. В связи с этим спектаклем, как перекличку с ним вспомнила недавний фильм «Покаяние». И мне подумалось, уж не видел ли когда-то тышлеровский «Пир» режиссёр Тенгиз Абуладзе.

А как совсем по-иному одел художник «Блуждающие звёзды» Шолом Алейхема (ГОСЕТ, 1940). Здесь он воссоздал удивительную атмосферу спектакля, в котором возродилась своеобразная поэзия бедного еврейского местечка, романтика бродячего провинциального театра с залатанным нищенским занавесом, осенённого высоким ночным небом в звёздах... Актёрам легко было играть-жить в этой написанной художником среде. Можно смело сказать, что и здесь роль первой скрипки принадлежала Тышлеру.

Мне кажется, он от природы был одарён чувством композиции. Невозможно забыть, как в постановке «Семья Овадис» Маркиша (ГОСЕТ, 1937) все бытовые вещи были смешно, словно бы случайно размещены на сцене, словно их там впопыхах разбросали действующие лица пьесы. Да, он всегда находил точный адрес. И, когда открывался занавес, вы всегда знали, о чём спектакль.

Я постепенно всё больше узнавала Тышлера. Однажды Михоэлс прихворнул, стал волноваться и попросил меня привезти к нему приехавшего в ту пору в Москву харьковского профессора, знаменитость в области медицины, Моисея Борисовича Фабриканта, с которым я была знакома. Когда я привезла его из гостиницы часов в двенадцать ночи, у Михоэлса оказался Саша. Увидев моего спутника—старика грандиозного роста с незаурядной внешностью –

Тышлер сказал: «Есть же такие люди. Вот кого надо писать». Видно было, что у него буквально чесались руки, но Михоэлс очень нервничал, и начавшийся было деловой разговор прекратился. Доктор с Соломоном Михайловичем удалились за занавеску – у Михоэлса была всего одна комната. Мы с Сашей молча слушали напряжённую тишину, а затем раздался смачный шлепок и весёлый голос старого профессора: «Ну, вставай, мальчишка!» Оказалось, ничего страшного...

Профессор тут же уехал. А Михоэлс на радостях устроил пир и спектакль. Он пел, играл, рассказывал, заражал нас своим весельем. И мы танцевали, смеялись до утра. До этого дня я знала Сашу как сдержанного, корректного, деликатного молодого человека. А он оказался весёлым, простым, обаятельным парнем.

Однажды Тышлер пришёл в Театр сатиры на вечер водевилей «Весёлые страницы». Я играла в одном из них – «Муж всех жён» Маффио. На занавесе этого водевиля было написано «Таверна Клариче Пугаччини». Эту шутку придумали режиссёр Горчаков и художник Штоффер. После спектакля Саша сказал мне: «Ни одна актриса мира не получала такого» (под «таким» он подразумевал занавес), и лукаво добавил: «Что, Штоффер в вас влюблён?» В тоне, которым он всё это произнёс, было так много доброты, дружеской шутливости и одновременно самого сердечного одобрения моей актёрской работы.

Когда не стало Михоэлса и закрыли ГОСЕТ, мы долгое время не встречались. А потом, спустя много лет я увидела его в новой роли, в его станковых произведениях на выставках в Центральном Доме литераторов, Музее изобразительных искусств имени Пушкина и, наконец, в выставочном зале на улице Вавилова.

Помню, мы приехали на улицу Вавилова с моим мужем, которого Тышлер откуда-то знал помимо меня...

Мы привезли ему розы. «Это я должен вам подарить цветы», – сказал Саша и преподнёс мне красивый цветок гладиолуса, с которым я гордо шествовала по выставке. Саша ходил и разговаривал с Виктором, а я, предоставленная себе самой, свободно знакомилась с этими совершенно новыми для меня вещами. Мне очень понравился Тышлер-живописец с его необыкновенно красивыми сериями картин «Балаганчик», «Скоморохи», «Девушка и город», «Шекспировские куклы», «Девушка с цветами». Я спросила Сашу: «Почему у них на головах цветы?» Александр Григорьевич весело ответил: «У них весеннее настроение...» Я восприняла его живопись эмоционально. Меня впечатляли его необычные, романтические образы женщин и девушек, его краски, их удивительные сочетания. Вся выставка смотрелась как праздник.

Даже после стольких лет разлуки я не нашла его пожилым. Его живопись была молода, и сам он подтянут, щеголеват, элегантен, с живыми, помолодому блестящими чёрными глазами. И он для меня на всю жизнь остался всё тем же молодым, очень приятным, богато одарённым человеком.

Раневская

С Фаиной Георгиевной Раневской я познакомилась, когда она поступила в Театр драмы – бывший Театр революции, ныне имени Маяковского. При знакомстве она производила впечатление своим юмором. Двух минут не прошло, вроде бы она ничего не сказала и не сделала, а все вокруг уже безудержно смеются.

За время её работы в Театре драмы мы сидели в одной гримировальной уборной. На гастролях нас часто селили в одном номере. Дирекция на нас экономила, хотя мы с Раневской имели право жить в отдельных номерах. Но я не протестовала, да и она тоже. Вдвоём было даже интереснее.

Разница в годах, как нам тогда казалось, была невелика: мне было 40, ей 50. Я получала много радости от общения с ней, хотя характер в общежитии у неё был нелёгкий. Фаина интересовалась литературой, поэзией, музыкой, любила писать масляными красками пейзажи и натюрморты, как она их называла, «натур и морды». Она любила говорить образно, иногда весьма озорные вещи. Высказывала их с большим аппетитом и смелостью, и в её устах это звучало как-то естественно. Она знала, что я не любила и никогда не употребляла подобных слов и выражений, и поэтому, высказавшись от души, добавляла: «Ах, простите, миледи, я не учла, что вы присутствуете». Я не обращала на это внимания. Я полюбила её человеческую прелесть, её редкостное дарование, юмор, озорство.

Лучшая её роль в те годы была Берди в «Лисичках» Лиллиан Хелман. Стержнем спектакля стала схватка двух женских характеров – Реджины (которую играла прекрасная актриса Клавдия Половикова) и Берди. Образ Реджины, подлинной главы клана бизнесменов-

нуворишей Хоббартов, противостоял образу Берди, мечтательницы из среды бывших аристократов американского Юга. Как сказал Охлопков, обыгрывая фамилию Раневской: «Лисички» – американский «Вишнёвый сад», только там ещё и по морде бьют». Действительно, Берди получала пощёчины от мужа, брата Реджины. Обе актрисы превосходно сыграли труднейшие партии: Половикова – поражение в победе, Раневская – победу в поражении. Ибо её Берди – осмеянная, поруганная, униженная – оставалась символом человеческой чистоты и достоинства.

В пьесе Штейна «Закон чести» нам с Раневской неожиданно пришлось играть одну роль – Нины Ивановны, жены профессора. Первоначально на эту роль была назначена Фаина. Её первый выход сразу же пленял публику. Она выходила, садилась за пианино, брала один аккорд и под звучание этого аккорда поворачивала лицо в зал. У неё было такое выражение лица с закатанными кверху глазами, что публика начинала смеяться и аплодировать. Она брала второй аккорд и с бесконечно усталым выражением опять поворачивалась к залу. Смех нарастал. Дальше играть было уже легко, так как зрители были в её власти. Играла она эту роль прелестно, как всё, что она делала на сцене. Она вообще была актрисой вне ампула, она могла играть всё.

И вдруг Раневская заболевает и на эту роль Охлопков назначает меня. Я отказывалась, как могла. Но тогда спектакли не отменяли, требовали срочных вводов. Охлопков настоял на своём, дал мне слово, что не будет вмешиваться и что в этой роли я могу придумать, что хочу. И ещё добавил: «Ты профессорша? Профессорша. Вот себя и играй».

Что мне было делать? Я мучительно искала характер и внешний облик моей героини. После находок Фаины особенно важен был первый выход. В ту пору

были модны узкие юбки, и я сшила себе узкую юбку – просто трубочку. Когда я вышла на сцену и сделала несколько шажков, публика разразилась смехом и зааплодировала. Как я играла в тот день, не знаю. Знаю, что Охлопков был в зале и распорядился, чтобы впредь мы играли в очередь с Фаиной.

Поздно вечером мне позвонила Фаина: «Чертовка, что ты там придумала, что на твой выход тебе устроили овацию?» – «Успокойся, – говорю, – аплодировали не мне, а моей юбке. Ты лучше подумай, каково мне было появиться перед публикой, которая пришла на тебя, тебя любит и тебя ждала». – «Не морочь мне голову. Что за юбка такая?» Я рассказала. Пауза. «А можно, я тоже себе сделаю такую?» – «Пожалуйста».

На следующем спектакле я пошла посмотреть Фаину в новой юбке. Когда она вышла, меня объял великий страх, что она упадёт. Ходить в ней она не могла. Она еле-еле дошла до пианино и рухнула на стул. Во втором акте она эту юбку сняла.

Вообще-то, соревноваться с Раневской по части пародий, в том числе пародий на наряды и на моды, было невозможно. Она вдруг приходит в немыслимой шляпе и затевает такую игру: «Хочешь, я пройду в этой шляпе так, что никто её не заметит?» И действительно, она преображалась, шляпа становилась совершенно органичной, все смотрели на Фаину, никто не замечал шляпу. Или наоборот: «Хочешь, я пройду этими туфлями так, что все их заметят?» Обыкновенные туфли. Идёт. Все начинают спрашивать: «Фаина Георгиевна, где вы достали такие туфли?»

Конечно, главные наши приключения связаны с гастролями. Если мы жили в одном номере, у нас были общие деньги на еду. Фаина их прятала и всегда забывала куда. Каждый раз мы их в панике разыскивали и, как правило, находила их я. Поэтому Фаина называла меня Шерлок. Когда мы шли на базар, коронный номер

Фаины была раздача милостыни, причём крупными купюрами. Всяческие забулдыги знали это и караулили её у ворот рынка. «Капа, – начинала Фаина, – посмотри на этого юношу, посмотри, какие у него глаза, дай ему 100 рублей. Скажи ему, что это от Раневской». – «Фаина, вот тебе 10 рублей, дай ему сама и скажи, что хочешь». И так много раз. Возвращаемся в гостиницу. «Фаина, мы сегодня раздали всё, что было до зарплаты». – «Пошлячка, как ты можешь считать эти святые деньги!»

Наш номер быстро превращался в кают-компанию, куда любили приходить и пообщаться, и подкормиться, и посоветоваться. Приходит молодая актриса в смятении. «Фаина Георгиевна, я его встретила и полюбила. Выходить ли за него замуж?» – «Ни в коем случае». – «Но вы же его не знаете?» – «Если бы ты его действительно полюбила, ты бы не спрашивала».

Приходит Вертинский, который живёт в той же гостинице этажом ниже и которого одолевают молодые поклонницы. «Фаина, Капа, ну это невозможно. Я им вру, вру, а они верят, верят. Можно я посижу у вас, у вас как в Академии наук».

Приходит Саша Ханов, наш замечательный актёр, с которым Раневская дружила, и начинаются воспоминания о том, как Ханов поступал в студию Мейерхольда. Мейерхольд устал от долгих экзаменов, все вакансии были заполнены. Но Ханов упросил дать ему шанс. «Ладно, – сказал Мейерхольд, – изобразите тигра». А в комнате, где проходили пробы, стоял двухметровый резной буфет. Саша одним прыжком взлетел на этот буфет, ощерился, зарычал на Мейерхольда и тут же был принят в студию.

Был один момент в наших отношениях с Фаиной, который, не скрою, вызывал у неё ревность. Мне часто присылали цветы – букеты, корзины. Фаине устраивали овации, присылали восторженные письма, но цветы

почему-то дарили редко. Я знала премьерш, которые сами себе заказывали цветы. Фаина до этого не опускалась никогда. И вдруг ей стали присылать роскошные корзины цветов. Объявился поклонник, генерал с молодцеватым адъютантом. Адъютанта звали Роблен (Рождён быть ленинцем). Роблен щёлкал каблуками, при игре в джокер призывал: «Карты к орденам!» Генерал же восхитил Фаину тем, что, провожая нас на поезд и будучи в штатском, в момент, когда контролёр не пускал его на перрон, обратился к проходившему патрулю: «Патруль, ко мне!» И патруль тут же, не задавая вопросов, смёл контролёров и подхватил наши чемоданы. «Вот так надо играть, – говорила потом Фаина, рассказывая нашим актёрам эту историю. – Патруль пошёл на голос».

Раневская любила бывать у нас на даче на Николиной Горе. Из дачных воспоминаний мне особенно помнятся её состязания с нашей няней Ксенией по исполнению частушек. Ксения была великим знатоком частушек. Её не раз хвалили и Рубен Симонов, и Образцов. Поэтому когда Фаина затеяла с ней состязаться, мы покачали головами. Судил состязания Василий Иванович Качалов. У Ксении частушки были деревенские, у Фаины – городские. «У товарища Вышинского политический зачёс» – пела Фаина. Качалов разделил первое место и сказал Раневской: «Фаиночка, что слава? Слава дым. Был я сейчас в санатории в Барвихе. Иду по тропинке. Навстречу лошадёнка с дровами. Я замешкался, а она и сойди в сугроб. Мужик ей говорит: «Дура ты, дура, такого-то говна испугалась».

Фаина была в восторге, обнимала Ксению, хотела состязаться уже с самим Качаловым по части декламации. Она была очень искренним человеком и вместе с тем человеком, который всегда был в игре.

Если не было ролей, она создавала себе роли, она играла саму себя. Актриса от Бога. Такой я её и помню.

Ахматова

Придя на могилу Ахматовой в Комарове, я вспоминала о встречах с этим неповторимым человеком. В последний раз я ей звонила по телефону Д30743 в Москве, когда приехала из Англии и привезла сувениры от председателя Пушкинского комитета. Сувениры были присланы Ахматовой, Наташе Кончаловской и Ольге Берггольц. Вещицы эти я передала в Дом дружбы, куда надо было послать человека или самим прийти за ними. Таков был порядок в то время. Анна Андреевна подробно расспрашивала меня о поездке и поинтересовалась, знаю ли я, что это за сувенир. Я ответила, что, конечно, знаю, так как передавали через меня. Это пасхальное яйцо, внутри которого положен рубиновый крестик на золотой цепочке. Она поблагодарила меня и сказала, что попросит сходить за этим сегодня же. «Ещё раз благодарю», – взлетел где-то её голос. – «Звоните». «Да, да, я обязательно позвоню», – ответила я и повесила трубку. Почему я ничего не спросила о ней? Как она живёт? Как себя чувствует? Не знаю, очевидно, как всегда куда-то торопилась. А это был последний мой разговор с этой удивительной женщиной и большим поэтом. Как иногда не ценишь и не запоминаешь дарованных тебе жизнью прекрасных встреч.

Познакомилась я с творчеством Анны Андреевны давно и к тому времени, когда я увидела её впервые, читала уже её стихи на концертах. А увидела я её впервые в Ташкенте во время эвакуации на вечере у Толстого. Как всегда у них было много народу. Анна Андреевна была в чёрном платье, с подстриженной чёлкой – как на известном портрете, только

основательно располневшая. Сама она почти ничего не говорила, держалась как-то отстранённо от всех.

Алексей Николаевич попросил её прочитать свои стихи. Она прочла «Щели в саду вырыты», «Первый дальнотойный в Ленинграде». Мне показалось, что она читает свои стихи как-то странно – не вникая в суть. Слова

А этот был, как пекло, сух,
И не хотел смятенный слух
Поверить по тому,
Как расширялся он и рос,
Как равнодушно гибель нёс
Ребёнку моему...

звучали немного безразлично. То ли ей не хотелось читать, то ли она была смущена поначалу. Все присутствующие слушали её с особым вниманием и обожанием.

Потом она читала свои ранние стихи, читала прекрасно. Особенно запомнилось мне:

И упало каменное слово На мою ещё живую грудь...

Когда она закончила, наступила молчаливая пауза. И вдруг один гость-генерал сказал: «Ну, а теперь что-нибудь повеселее». Все с ужасом посмотрели на него, но он, не поняв, продолжал говорить какую-то ерунду вроде того, что «коли уж мы собрались вместе в наше тяжёлое время, то надо повеселиться, а то неизвестно, как сложится в дальнейшем у каждого судьба. А пока, мол, ещё живы и т. д.». Анна Андреевна царственно удалилась в другую комнату (за ней пошла Полина Дмитриевна – мать Людмилы Ильиничны Толстой) и вышла только тогда, когда все стали просить хозяйку спеть.

В глубине комнаты недалеко от рояля стоял диван красного дерева, на котором, облокотясь на его ручки, в уютных позах расположились с одной стороны поэт Константин Липскеров, а с другой стороны – мой муж. Анна Андреевна скромно села между ними. Во время пения, когда Людмила исполняла любимый романс Толстого «Я помню вальса звук прелестный», на словах «где этот вальс старинный, томный» раздался храп. Все опять с ужасом посмотрели в сторону дивана. Оставаясь в изысканных позах, кто-то из двоих на мгновение заснул – или мой Виктор, или Липскеров. Когда мы оглянулись, они сидели уже с раскрытыми глазами. Анна Андреевна даже не повернула головы в сторону храпящего, а смотрела на поющую Людмилу. Раскрасневшаяся от волнения молодая супруга Алексея Николаевича продолжала с упоением петь, не заметив, что произошло.

Алексей Николаевич, прижав палец к губам, подмигнул всем гостям и, повернув вновь голову к поющей Людмиле, наслаждался её пением. Мы потом долго пытали моего мужа и Липскерова, кто же из них оконфузился, но они и сами не могли ответить – оба в мечтательности закрыли глаза, и кто-то провалился в сон. Толстой уверял, что оба сразу.

Конечно, Толстой больше всех веселился по этому поводу. Этот необыкновенный человек как ребёнок радовался возможности повеселиться. Алексей Николаевич был превосходным рассказчиком, и мы от души смеялись, когда он, гиперболизируя конечно, рассказывал об этом «удачном вечере». Обычно свой рассказ он заканчивал словами: «Ну, срам, ну срамотища!» Много позже, когда мы встречались с Анной Андреевной в Москве или Ленинграде, мы вспоминали этот вечер и всегда приходили в хорошее расположение духа.

В Ташкенте мы с мужем жили на одной из центральных улиц в доме со всеми удобствами (в то время это было редкостью) в маленькой комнате метров 10-12-ти, не больше. В ней помещались две одинарные кровати, круглый стол и шкаф. Но какие замечательные люди перебивали в этой комнате!

Сюда же однажды зашла ко мне Анна Андреевна с моей приятельницей Валерией Сергеевной Познанской. Валерия Сергеевна была учёным-химиком, умной, образованной женщиной, любившей театр, литературу, влюблённой в поэзию и хорошо разбиравшейся в ней. Анна Андреевна нежно относилась к Валерии и считалась с её мнением. В тот день была страшная жара, они направлялись в сторону Тархан-Арык и шли мимо меня. Валерия предложила зайти ко мне, передохнуть в тенистой комнате и выпить холодного квасу, который делала моя сестра.

Узнав, что я из Ленинграда и родилась в Павловске, Анна Андреевна как будто проснулась, а до тех пор она казалась мне непроницаемой. «Как хорошо, что мы зашли, я взглянула в своё детство, – сказала она. – И как хорошо вы называете Клавдию Васильевну (обратилась она к Валерии) – Капелька». «Ка-пель-ка» повторила она протяжно. Мы вспоминали Павловский парк, Царское Село, Тярлево. Оказалось, что у нас с ней одна любимая считалка:

Дождик, дождик перестань,
Я поеду на Иордань
Богу молиться,
Христу поклониться.
Я у Бога сирота,
Запираю ворота
Ключиком, замочком,
Шёлковым платочком.

Вспомнили иллюминацию в Павловске по праздникам. Особенно яркой она была на 300-летие дома Романовых. Когда нас, детей, повели её смотреть, мой маленький брат упёрся и сказал: «В другой раз».

Потом перешли на ташкентские впечатления. Я рассказала, как несколько дней в нашей комнате жил Завадский. Мы его «подобрали» в нашем дворе, где он метался, потеряв адрес людей, к которым он ехал. Завадский не помещался в нашей крохотной комнате, дверь приходилось держать открытой и соседи спотыкались о его ноги. О всех этих курьёзах я рассказывала с увлечением и показывала их в лицах. Валерия и Анна Андреевна от души смеялись.

Анне Андреевне очень понравилось моё платье. Белое полотняное платье, окаймлённое вышитыми цветочками, было сделано из простыни. Платье это я называла «ромашечкой». Я рассказала Анне Андреевне, что сшила его из московской простыни одна моя ташкентская знакомая – портниха с большим вкусом. «Она не только с хорошим вкусом, – сказала Анна Андреевна. – Она художник. Она угадала вашу «солнечность». Валерия меня потом долго дразнила: «Ну, солнечная, освети нашу мрачную жизнь». Теперь мне так приятно вспоминать слова Анны Андреевны, её первое впечатление, а тогда я даже не оценила её определение, а восприняла просто как комплимент и благодарность за хороший квас. Вежливый человек. Вежливо обошёлся. Вот и всё. Я многому тогда не придавала значения.

Поговорили о новостях с фронта и на том разошлись. Мне показалось, что Анна Андреевна чем-то больна. Она была очень бледная и часто вытирала вспотевшее лицо. Вскоре я узнала от Софьи Яковлевны Бородиной, нашего театрального юриста, что Ахматова разболелась. Потом ко мне зашла Валерия, и мы решили пойти вместе навестить Анну Андреевну. Мы зашли на

рынок (а в Ташкенте рынок был особенный), купили фруктов и отправились к Ахматовой. Застали мы её в обществе каких-то поклонниц, как мне показалось, кликуш. Я даже растерялась и быстро ушла домой. Я толком ничего не увидела и ничего не запомнила, кроме юродства этих женщин. Кто они? Не знаю, да и Валерия тоже не знала их. Я удивилась только, как выдерживает это сама Ахматова. А потом я узнала от Бородиной, что эти женщины очень помогли Анне Андреевне во время её болезни. Они были её сиделками, её врачами и кормилицами.

Анна Андреевна поправилась, и некоторое время спустя уже она рассказывала нам с Валерией городские новости, которые во многом вращались вокруг знаменитого базара. Тогда в Ташкент свезли пленных поляков. Они были грязными, оборванными, измождёнными. Вместе с другими нищими они бродили, а иногда просто лежали вокруг базара. Поляки, как правило, ничего не просили, но вид у них был такой несчастный, что люди подавали им – кто денег, кто кусок лепёшки. И вот из этих поляков начали формировать какие-то части. Их подкормили, обмундировали. И Анну Андреевну поразило, что из двух людей, которые вчера лежали рядом, умирая от голода, один – в солдатской форме, сегодня уже тянется и отдаёт честь другому – в офицерской форме. А тот, который в офицерской форме, свысока смотрит на тех, кто вчера подавал ему кусок лепёшки.

Хорошо помню вечер – встречу местной интеллигенции с поэтами, прибывшими из Москвы. На этом вечере выступала и Анна Андреевна. Она читала стихи, написанные в блокаду, и стихи с неоконченной рифмой. Сидящий в зале рядом со мной узбек повернулся ко мне и спросил про Ахматову: «Слушай, говорят, она большой поэт, а чего она так читает: та-та-та, та-та-та? А что можно понять? А?» Я попыталась

ему что-то объяснить, но он, испытующе посмотрев на меня, сказал: «Я вижу, ты сам ничего не понимаешь. Да?» При встрече с Анной Андреевной я рассказала ей об этом – это её развеселило.

А встретились мы на этот раз при любопытных обстоятельствах. Я только что вышла из Клуба офицеров и встретила Корнея Ивановича Чуковского. Я очень обрадовалась нашей встрече. Мы присели на ступеньках и долго разговаривали. Корней Иванович стал читать стихи. Я тоже вспомнила, как читала монолог, смонтированный из его книжки. Непроизвольно я встала на ступеньки и читала для Чуковского: «А чья это лужа? Ничейная, значит никовойная, значит увсехняя и т. д.». Корней Иванович слушал, смеялся. Мы даже не заметили, что вокруг собрались люди, главным образом ребята, и слушали нас с большим интересом. А на другой стороне в тени стояла Ахматова.

Итак, мы устроили концерт не только для себя, но и для окружающих. Корней Иванович представил меня толпе, и мы вновь стали по очереди читать, уже для зрителей. Наконец, Чуковский увидел Анну Андреевну, и на этом прервалось неожиданное наше представление. Мы пошли втроём, вот тогда-то я и рассказала про узбека и стихи с неоконченной рифмой.

В этот раз мы долго ходили и вспоминали Ленинград. Чуковский рассказывал Ахматовой про ТЮЗ, где он часто бывал, про наши спектакли, а потом, обращаясь ко мне, сказал: «А всё-таки при всей вашей биомеханике, вы бы не смогли так изгибаться колесом, как Анна Андреевна». Я с удивлением посмотрела на Ахматову. Она была немного смущена. «Да-да, – продолжал Чуковский, повернувшись к Анне Андреевне, – я вас помню по кафе поэтов и помню ваши пируэты». Тогда я (тоже не совсем корректно) сказала: «Когда я пришла в ТЮЗ, нам про ваши стихи и про

Гумилёва много говорила Черубина, она была у нас зав. литчастью». Чуковский сделал мне страшные глаза, но я не поняла, в чём дело, и только позже узнала, что у Ахматовой и Черубины (Васильевой) были сложные отношения.

Анна Андреевна спросила: «А в каком году она вам про нас рассказывала?» - «В 1922-м.» - «Неужели в 22-м?» Я подтвердила дату. Она замолчала и покачала головой...

Начались отъезды из Ташкента. Даже при наличии разрешения достать билеты было очень трудно. Однажды я взялась помочь знакомой Анны Андреевны. Я отправилась с её документами к одному из местных начальников, бывавшему на моих спектаклях, встала в дверях его кабинета и громко продекламировала в стиле Маяковского:

Красиво,
Красиво,
Красиво,
Красиво шагает нарком.
Спасибо,
Спасибо,
Спасибо, Спасибо тебе, Совнарком!

Он стал дико хохотать, взял все бумаги и поставил свою подпись. Когда я рассказала эту историю Анне Андреевне, она спросила: «А стихи чьи?» - «Мои». Она всплеснула руками и говорит: «О Боже!»

Когда Валерия звала меня к Ахматовой, она говорила: «Пойдёмте, Капелька, снимем груз с плеч Ахматовой, развлечём и отвлечём». Поднять настроение Анны Андреевны лучше всего удавалось, переведя разговор на воспоминания о Павловске, на какие-нибудь детские забавы - «гигантские шаги» в парке или

катания на вейках. Ахматова с удовольствием читала стихи о Павловске. Я много раз тогда слышала, как читает свои стихи Анна Андреевна, но, исполняя её стихи на эстраде, я ни разу не повторила её интонации. Мне казалось, это было бы с моей стороны кощунством.

Один раз Анна Андреевна зашла ко мне сама. Она узнала от кого-то, что мой муж уезжает в Москву, и хотела что-то с ним передать. Но она опоздала, за ним уже пришла заводская машина. Выглядела Ахматова плохо, была какая-то отёчная и очень грустная. Я старалась отвлечь её от тяжёлых мыслей, рассказывала всякие смешные истории. Она почти не реагировала. Заговорили о Ленинграде, о ленинградских писателях, о поэтах. Я ей прочла стихотворение Даниила Хармса «Подруга» – странное и грустное. Облик музы в этом стихотворении ужасен. Анна Андреевна прослушала и попросила прочесть ещё раз. Я прочла, но кроме грустного «Да!» она не сказала ничего об этом стихотворении. Спросила, знаю ли я стихи Хармса, и попросила когда-нибудь почитать ей. В ту встречу Ахматова говорила, что ей уже не вмоготу сидеть в Ташкенте и она мечтает поскорее выбраться отсюда.

Но прежде чем разъехаться, нам с ней пришлось поменяться ролями. Теперь уже она утешала меня и моих близких. В нашей семье произошло несчастье. Ко мне из блокады приехала сестра Ефросиния (дома её все звали Гулей) с маленьким сыном Боречкой. Боречка в свои пять лет был очень талантлив, прекрасно рисовал и по-детски весело рассказывал страшные истории блокадной зимы. Одна из них была про кошку, которую Гуля поймала из последних сил и которую Боречка выпустил в форточку.

И вот в Ташкенте, когда казалось, что все ужасы позади, у мальчика вырос ячмень на глазу. Его повели к глазнику. Врач неосторожно взялся за веко, нарыв прорвался, и началось заражение. Мы делали всё, что

могли. В это время в Ташкенте был великий хирург-глазник Филатов. Вокруг его дома больные неделями жили в палатках. Филатов ещё с царских времён знал и уважал дядю мужа – известного хирурга-лёгочника. Филатов сам лечил Боречку. Достали пенициллин. Но мальчик был очень ослаблен блокадой и погиб.

Сестра была на грани помешательства. Когда мне надо было уходить на репетиции и спектакли, друзья приходили и дежурили с ней. Приходили и Валерия с Анной Андреевной, молча сидели с Гулей, пытались её накормить. Я на всю жизнь им за это благодарна.

После войны мы встречались с Анной Андреевной то в Москве, то в Ленинграде. Были светлые первые годы после Победы, были тяжёлые годы, когда имя Ахматовой было под запретом, а в нашей семье были арестованы мой брат Андрей и брат мужа Николай. Анна Андреевна знала об этом, но мы продолжали видеться. Однажды в эту пору мы стояли с ней на мосту через один из каналов в Ленинграде, и вдруг показалась лодка. На вёслах сидела молодая женщина, а на корме с гитарой полулежал наш общий знакомый, поэт Володя Лифшиц. Я хотела их окликнуть, но Анна Андреевна сделала жест – «не надо». Они медленно прошли под нами как виденье безмятежного счастья. Ахматова проводила их взглядом и сказала: «Не забывайте, мы тени из другого мира».

Прошло ещё много времени. Я как-то приехала к писателю Виктору Ардову уславливаться о выступлении на его вечере. Во время разговора я увидела, что из ванной (дверь из комнаты в коридор была открыта) вышла очень полная, вся седая, среднего роста женщина. Зная близких Виктора Ефимовича, я спросила: «Кто это у тебя находится?» – «Ты с ума сошла, это Ахматова». Я была так потрясена её изменившимся обликом, что потеряла дар речи и не нашла в себе мужества постучаться к ней. Условившись с Ардовым о

выступлении, быстро распрощалась и ушла. Я долго ещё не могла пережить такую трансформацию внешности Анны Андреевны.

Потом от Людмилы Толстой я узнала, что Ахматова уезжает за границу. Она попросила Людмилу одолжить ей на время поездки меховую пелерину. Толстая сказала, что Анна Андреевна хорошо выглядит, и я очень этому обрадовалась. И в тот же день я встретила Ахматову на улице. Встреча была мимолётной. Она и я очень торопились. Выглядела она действительно хорошо, но была не похожа на ту, которую я знала раньше. Мы условились обязательно повидаться, но больше я её не видела. В последний раз я услышала её голос по телефону.

Впрочем, нет. Я вижу и слышу её, перечитывая её стихи, особенно стихи о Павловске. Ведь не только она, но и я, встретив её, взглянули в своё детство, дверь в которое я на многие годы плотно затворила.

Всё мне видится Павловск холмистый,
Круглый луг, неживая вода,
Самый томный и самый тенистый,
Ведь его не забыть никогда.
Как в ворота чугунные въедешь,
Тронет тело блаженная дрожь
Не живёшь, а ликуешь и бредишь
Иль совсем по-иному живешь.
Поздней осенью свежий и колкий
Бродит ветер, безлюдию рад.
В белом инее чёрные ёлки
На подтаявшем снеге стоят.
И, исполненный жгучего бреда,
Милый голос как песня звучит,
И на медном плече Кифареда
Красногрудая птичка сидит.

Левик

В один давний и, как я теперь понимаю, счастливый для меня день 1942 года я познакомилась с Вильгельмом Вениаминовичем в городе Ташкенте. Он выглядел так молодо, что я решила по его виду, что он первокурсник, студент, только что окончивший школу. Меня поражала его образованность, его любовь к поэзии, совершенное знание иностранных языков, серьёзность его суждений. Какой очаровательный юноша, говорила я, а юноше было 34 года, он уже был известный переводчик, а мне самой было 36 лет.

Мы встречались с ним то у поэта Константина Липскерова, то у Алексея Николаевича Толстого, то у Валерии Сергеевны Познанской – моей хорошей знакомой, которая была в большой дружбе с Анной Андреевной Ахматовой. Познанская была старше нас, но мы этого не чувствовали. Я любила наблюдать её спор с Левиком о литературе, живописи и поэзии.

Называли мы все тогда Вильгельма Вениаминовича просто Вилли, и я радовалась знакомству с ним, он для меня был интересен, а его чтение стихов я могла слушать без конца. Он знакомил нас с зарубежными поэтами – Гёте, Гейне, Ронсаром, Верденом, Рембо, да всех не перечислишь. А как он знал русскую поэзию!

Мой муж – профессор-металлург, который был тогда главным инженером большого оборонного завода, был просто очарован Вилли и часто его приглашал к нам.

Работала я тогда в Театре революции (ныне Театр им. Маяковского), много выступала на концертах, и всё же мы с мужем выкраивали время для встречи с друзьями.

Жили мы в центре города, на Пушкинской улице, в маленькой комнате, но кто только не перебивал в ней.

Всегда шумно, всегда интересно. У нас бывали Николай Федорович Погодин, Алексей Николаевич Толстой со своей женой Людмилой Ильиничной, Соломон Михайлович Михоэлс со своей супругой Анастасией Павловной, Елена Сергеевна Булгакова, Надежда Алексеевна Пешкова, молодые ещё Борис Ласкин, Никита Богословский, Константин Липскеров. Марк Бернес и его жена Паола жили напротив нас, как говорится, дверь в дверь. Юрий Александрович Завадский прожил в этой комнате вместе с нами больше недели. Часто бывали товарищи мужа по заводу и мои друзья по театру.

Все с большим интересом относились к Вилли, и когда его вдруг почему-то не было, спрашивали меня: «А где же твой подарок?»

Вилли действительно был подарком для людей. Помимо его редчайшего таланта как поэта, он был человеком деликатной души, прекрасно воспитан и благороден.

Вилли посещал спектакли и концерты, где я была занята, и я с трепетом ждала его суждения о них, так как твёрдо знала, Левик не будет кривить душой, даже во имя того, что он ко мне хорошо и несколько восторженно относился. Вилли на удивление был правдив и искренен.

Все мы были молодые, горячие, нас все и всё интересовало, но главный интерес был к сводкам Совинформбюро, которые передавались по радио. Вилли знал досконально, что происходит на фронтах, он подробно нам объяснял передвижение войск. Левик стремился уехать из Ташкента на фронт, он всё время куда-то отсылал письма с просьбой о зачислении его в войско.

На эстраде я тогда много выступала с Алексеем Николаевичем Толстым. Выступала и в других программах, читая Ахматову, Берггольц. В госпиталях и

лазаретах, как правило, я читала Чуковского и пела песню из картины «Остров сокровищ»:

Я на подвиг тебя провожала,
За окошком гремела гроза.
Я тебя провожала,
Но слёзы сдержала,
И были сухими глаза...

Я советовалась с Вилли о том, что он считает нужным исполнять с эстрады в такое время, и читала стихи в его переводе. Начала с «Невольничьего корабля» Генриха Гейне.

А как я любила слушать, когда Вилли читал сам! До сих пор я слышу его интонацию, чувствую то волнение, какое сопутствует созданию художественного произведения. Как он умел овеять стихи лирикой. Так читать, как он, я, конечно, не могла, но Вилли хвалил меня, и я была благодарна ему.

Из блокадного Ленинграда я ждала свою сестру с ребёнком, и вот, наконец, они приехали. Я реже стала встречаться с друзьями, так как много было работы в театре, на эстраде и дома. Вскоре остановились у нас Мария Владимировна Миронова с маленьким Андрюшей, которому было около шести месяцев. Жизнь закрутила нас, и я как-то не поняла, когда Вилли уезжает из Ташкента. Он забежал сказать, что получил вызов и что скоро уедет. Я пожелала ему зря не рисковать, а главное, скорейшего окончания войны. Много времени спустя я узнала, что Вилли был на фронте дивизионным переводчиком.

Так началась наша дружба, которая продолжалась до последних дней его жизни. В Москве мы подружились семьями. Вилли познакомил нас со своей женой, которая нас очаровала. Татьяна Васильевна,

красивая, обаятельная и умная женщина, была достойной супругой для Вилли. Мы бывали друг у друга. Вилли присылал мне иногда свои переводы, написанные его собственной рукой, которые, как он считал, должны мне понравиться. Вильгельм Вениаминович часто радовал нас и дружескими шутливыми стихами. Так, например, к сорокалетнему юбилею моей работы в театре он написал:

У вас сорокалетний юбилей,
Вы сорок лет на сцене - неужели?
Да как же молодость вы удержать сумели,
Как сохранила блеск и свежесть юных дней?
Вам сорок отроду! и то лишь еле-еле!
Нет, или здесь подвох, иль - что всего верней -
На сцену вы пошли едва из колыбели.

Из серьёзных бесед с Левиком у меня сохранилась запись его беседы по следующему поводу. Как-то моему сыну надо было выступить на собрании молодых переводчиков, я посоветовала ему зайти к Левику и поговорить с ним о переводе вообще. Когда он вернулся от Вилли, я спросила, о чём шла речь, и записала рассказ сына.

Левик только что приехал с Конгресса международной федерации переводчиков в Варшаве, где было принято решение о создании комиссии устного перевода. Поэтому он говорил об искусстве устного перевода. Это тем более интересно, что я ранее всегда слышала от Вильгельма Вениаминовича замечания, касающиеся мастерства письменного поэтического перевода. Левик отмечал, что устный перевод - искусство не в меньшей, а может быть, даже в большей степени, чем перевод письменный, поскольку требует высокой степени интуиции, импровизации.

Устный перевод всегда импровизация, живая речь – уникальна и неповторима, поправить её невозможно.

Обаяние устного перевода в его непосредственности, то есть примерно в том, что отличает театр от кино. Талант устного переводчика обязательно включает в себя общительность, контактность, умение войти в большой или маленький коллектив.

Переводчик должен быть способен зажигаться от чужой мысли, сходу входить в тему, в строй чувств оратора или собеседников. Я думаю, говорил Левик, что устный перевод крупных мыслителей и блестящих ораторов, должен доставлять переводчику огромное удовольствие.

Устный переводчик, как актёр, имеет возможность войти в образ, жить мыслями и чувствами того, кого он переводит.

Последовательный перевод – дитя ушедших неторопливых веков, в нём есть уютность беседы.

Для ведущего последовательный перевод важна тактичность – умение местами быть незаметным, стусеваться, а иногда, если беседа провисает, выйти вперёд и взять эмоциональную тяжесть разговора на себя.

Синхронный перевод – это перевод XX века, с элементами спорта, «чистого времени», как в шахматах или в хоккее.

Устный перевод, так же как и письменный, неразделимый сплав искусства и ремесла. Искусство опирается на ремесло и поднимается над ним.

Ремесло переводчика не рутина, а безукоризненное владение переводческим инструментарием, техникой игры, фундаментом которой служат тысячи и тысячи сыгранных гамм и этюдов.

Лучшим противоядием против переводческих штампов, живым источником интереса к языку,

источником творчества в переводе служит интерес к теме, к смысловой сути переводимого текста. Переводчик поэзии должен быть поэтом, переводчик прозы должен тонко чувствовать законы литературного творчества, переводчик научных работ должен быть специалистом в данной области науки, а переводчик на политическом поприще должен ощущать себя включённым в политическую работу.

Вильгельм Вениаминович говорил ещё и о радости встречи с современным греческим языком, в котором чувствуется первозданное обаяние многих философских и научных терминов, ставших теперь достоянием большинства европейских и не только европейских языков. В греческом языке эти слова сохраняют первозданность своих значений, и язык этот напоминает музей, где всё можно трогать руками, или старинный город, по площади которого продолжают ходить молодые поколения.

Занятия устным переводом, говорил Левик, дают необычайно широкие возможности для наблюдения над языком, поскольку устный язык пластичнее, подвижнее письменного.

Наблюдение над устной речью – призма, через которую видны многие зарождающиеся явления духовной жизни, культуры, политики. Значение устной речи в конце XX века быстро растёт. Перспективы распространения международной радиосвязи и телевидения потребуют новых усилий по развитию устного перевода.

Последний раз я видела Вильгельма Вениаминовича на дне его рождения 13 января 1982 года. Как всегда, у Левилов были интересные люди, интересные разговоры. Как всегда, Вилли читал свои прекрасные стихи. Он остался в моей памяти энтузиастом, одержимым пламенной страстью к поэзии. Таким он будет жить в

своих произведениях вечно, восхищая своим талантом не только нас, современников, но и людей будущего.

Рина Зелёная

Впервые я услышала о Рине Зелёной, когда она выступала в Ленинграде на сцене Свободного театра, изображая кафешантанную певицу, которая перестраивалась на советский лад. Делала она это с таким задором и обаянием, что мы ходили её смотреть по нескольку раз. Я тогда работала в детском театре под руководством Брянцева. Наши спектакли кончались в половине восьмого, и мы успевали ходить во взрослые театры. Рина имела большой успех. Потом её песню распевали многие зрители. А песенка была такая:

Я родился на заре,
За окном вставал туман.
Я родился в октябре,
Мне сегодня десять лет.
Говорили все кругом:
Пулемётная пальба.
В это время за окном
Шла великая борьба.
Кончалась песня так:
И день за днём прошли года,
Года свободы и труда.
Мне десять лет, я пионер.
Ровесник я СССР.

На последних словах она лихо поднимала юбку и в канкане исчезала со сцены. Публика всегда требовала повторения, но Рина никогда не выходила на бис, сколько бы её ни просили. Я спрашивала своих друзей, которые работали в этом театре, – Петрова, Акимова, Людмилу Давидович, Надежду Кошеверову, Зинаиду

Рикоми – почему Рина не танцует на бис. Они отвечали, что она так выкладывается, что её не хватает на повторение.

Когда я переехала в Москву, мы вместе выступали в ЦДРИ, а потом в ВТО в капустниках и на концертах. Даже сделали совместный номер: две женщины давно не встречались и взахлёб рассказывают, что с ними случилось. Говорят, не слушая друг друга, и только в паузах, на вздохе произносят: «Ты понимаешь, что со мной произошло!» – и снова каждая говорит о своём.

Как-то зайдя к Самуилу Яковлевичу Маршаку, которого я знала ещё с ТЮЗа (он был у нас зав. литчастью), я застала у него Рину, которая читала ему детские рассказы. Потом я слышала её в концертах, и каждый раз меня удивляла её манера исполнения. Была полная иллюзия, что говорит ребёнок: немного гортанный звук плюс детские всхлипывания и раскатистый смех.

Мы дружили, встречались. А когда Рина вышла замуж за Котэ, они часто бывали у нас дома. Рина как бы не всерьёз хвасталась, какой у неё прекрасный муж. На самом деле она гордилась и безумно любила Котэ.

Последние месяцы её жизни прошли в Доме творчества кинематографистов. Я несколько раз приезжала туда, чтобы навестить Риночку и мою приятельницу Веру Микулину. Мы вспоминали с Риной Ленинград, читали стихи Щепкиной-Куперник и от души смеялись.

Люди мысли, люди дела.
Вы ко мне явитесь смело.
Побросайте вы станки,
Книги бросьте из руки.
Одарю я вас лучами,
И цветами, и мечтами.
В груди ваши я волью

Новые восторги силы.
Вы мне любы, вы мне милы,
Вы мне милы навсегда,
Люди честного труда.

Потом мы в радости кричали: «Подумать только! Помним, помним!» Иногда Рина звонила мне: «Приезжай, ты меня совсем забыла...» И просила прочесть стихи «Я б умереть хотел на крыльях упоенья...» Я ей говорила: «Зачем я буду тебе такой мрак читать?» Она: «Ну, я тебя прошу, прочти». И я читала:

Я б умереть хотел на крыльях упоенья,
В ленивом полусне, навеянном мечтой,
Без мук раскаянья, без пытки сожаленья,
Без малодушных слёз прощания с землёй.
Я б умереть хотел душистою весною
В запущенном саду в благоуханный день.
И чтобы кипа роз дремала надо мною
И колыхалась цветущая сирень.
Чтоб не молился я, не плакал, умирая,
А чтоб волна немая
Беззвучно отдала меня другой волне.

- «А теперь прочти, как наши пишут». И я читала:

Хоронили управдома,
Шли за ним четыре дома,
И известные в квартале
Три старушки причитали:
«Ох, не знаешь, ох, не знаешь,
Где найдёшь, где потеряешь!
О какой такой сучок

Поломаешь каблучок».

Рина смеялась. «Ну, слава Богу, хоть чем-нибудь тебя рассмешила. Жди меня, я скоро постараюсь приехать». Но скоро я не приехала. А когда позвонила ей, никто не ответил. Я позвонила дежурной. «Она выбыла», – сказала дежурная. «Как выбыла?» «Да, да, скоро её похороны...» Я до сих пор не могу поверить, что её нет. Я так любила Рину...

Абдулов

Я встретила впервые с Осипом Наумовичем Абдуловым на пробной съёмке кинофильма «Остров сокровищ». Я уже знала, что актёры на все главные роли утверждены и только на роль Дженни все ещё пробовались актрисы. В кино я снималась впервые. Мне казалось, что на пробе я обязательно провалюсь, так как перед аппаратом надо играть совсем по-другому, чем в театре. Первой на пробе снималась сцена в шалаше, где участвовал и Осип Наумович, игравший пирата Джона Сильвера. Хотя режиссёр Владимир Петрович Вайншток и все работники студии «Союздетфильм» встретили меня хорошо, я очень волновалась. Ещё бы! Единственная главная роль женщины в фильме при пятидесяти мужских ролях.

Абдулов с ходу дал мне наставления, как вести себя перед кинокамерой:

- Главное, забудьте об аппарате и, когда будут снимать крупный план, не хлопчите лицом. Бросьте волноваться, вы же в театре столько сыграли ролей, - утешал он. - Попробуйте себя и в кино, для вас будет не только интересно, но и поучительно увидеть себя со стороны.

Он говорил со мной так просто, как будто мы были старые знакомые.

Осип Наумович работал необычайно легко и радостно. Он по-детски увлекался и озорничал, заражая окружающих своим огромным темпераментом. И в то же время ко всему связанному с творческим процессом относился ответственно. Я наблюдала, как тщательно он подбирал костюм - одних шляп перемерил невероятное множество, пока не выбрал то, что ему казалось наиболее выразительным для данного образа.

Сам участвовал в создании грима, каждый раз до репетиции проверял декорации, охотно подсказывал актёрам варианты решения их ролей. Все знали: если в сцене участвует Абдулов, всё будет сделано совместно с режиссёром до мельчайших подробностей.

Через несколько дней нас вызвали, чтобы показать кадры пробной съёмки. Это очень страшное ощущение – увидеть себя со стороны на экране. Я так перепугалась, что решила вылезти в темноте из зала. Но это можно было сделать, только если тихонько протиснуться под режиссёрским столом. Я думала, что все заняты просмотром и никто не заметит. Вдруг Абдулов закричал:

– Держите Пугачёву, пусть досмотрит до конца, иначе она ничего не поймёт!

Я была невероятно сконфужена. Но Осип Наумович усадил меня рядом и попросил прокрутить всё сначала.

– Это хорошо, что вы не понравились себе, значит, всё будет в порядке, – прошептал он.

Я понимала, что это утешение, но, смущённая случившимся, сидела тихо.

Через неделю мне позвонил Вайншток и, поздравив, сказал, что я утверждена на роль Дженни. А ещё через два дня появилось сообщение в газете и наш совместный с Абдуловым портрет. Вид у него в роли пирата Джона Сильвера был великолепный. Могучие плечи, крупное лицо с нависшими седыми бровями, пересечённое шрамом, в одном ухе кольцо, в зубах трубка, седой парик, расчёсанный на прямой пробор, с косичкой сзади, испытующий взгляд.

Съёмки фильма начали со сцены в шалаше. Осип Наумович был особенно приветлив и доброжелателен ко мне, и его отношение меня успокоило. Я перестала волноваться и начала получать удовольствие от репетиций и съёмок. В фильме снимались великолепные актёры—Абдулов, Климов, Царёв,

Черкасов, Мартинсон, Якушенко, Бродский, Ершов и многие другие. Радость совместного творчества помогла нам на долгие годы сохранить дружбу.

Через некоторое время мы уехали на съёмки под Ялту. Нас с Михаилом Ивановичем Царёвым, исполнявшим в фильме роль доктора Лайвеси, сразу стали обучать верховой езде. Это было необходимо для предстоящих съёмок. Приходилось вставать в шесть часов утра, так как к семи заходил за нами тренер. И каждый раз я заставляла Абдулова кормящим лошадей сахаром или булкой. Он хлопал их по мордам, заглядывал в глаза, сгонял мух, поправлял чёлку, требовал показать зубы, расспрашивал тренера о характере лошадей и вообще разговаривал и действовал, как может разговаривать человек, глубоко любящий животных.

В картине снималась маленькая собачонка. Когда однажды кто-то, балуясь, бросил щенка в море, Осип Наумович поплыл к нему (кстати, он прекрасно плавал), подхватил, посадил себе на живот. Усевшись на камне, он погрозил кулаком в сторону шутников.

– Негодяи! Разве можно пугать маленького, пираты не могут понять собачью душу!

Во время съёмки нужно было того же щенка бросать через костёр. Как искренне волновался Абдулов, боясь, что вдруг промахнутся, и щенок действительно попадёт в костёр.

– Бросайте выше! Ловите осторожнее!

И надо было видеть, как он утешал перепуганного пса после съёмки.

– Ну что, голубчик, трудная наша работа?.. Что говоришь?.. Собачья?.. Да то ли ещё бывает?!

И, отдавая щенка директору картины Чайке, красивому, седому, высокому человеку, говорил:

– Бери его, Володя, ведь он за лишние дубли с тебя денег не потребует.

Парусный корабль «Эспаньола», снимавшийся в фильме, был переделан из простой баржи. Команда этой баржи, состоявшая из капитана и его помощника, обычно ходила за мелкой рыбой, кажется, за снетками. Художник фильма Яков Наумович Ривош превратил баржу в романтический корабль, а сама команда стала артистами – участниками фильма. Капитана одели в сверкающую морскую форму, человек преобразился на наших глазах. Он выглядел сказочным командиром на сказочном корабле. Капитан присутствовал на всех съёмках, и я его понимала: я сама старалась быть даже на репетициях независимо от того, занята я или нет. Меня интересовало, как работают актёры, тем более что режиссёр фильма сумел создать благоприятную атмосферу для раскрытия индивидуальности каждого. И, быть может, именно поэтому актёры не только прекрасно работали, но ещё и веселились как дети. Я просто упивалась фантазией этих людей, когда они всерьёз разыгрывали друг друга. Иногда в свою игру они включали и капитана, и этот пожилой грузный человек с радостью и с каким-то исступлением выполнял их задания. А закопёрщиком всех игр, как правило, был Осип Наумович. Капитану нравились все, но в Осипа Наумовича он был просто влюблён. Он следил за ним с нескрываемым восхищением. После остроумия Абдулова повторял:

– Вот человек, вот человек! Как говорит! Ведь скажет – как пришьёт!

Глядя на капитана, гордо расхаживавшего по набережной в сверкающей форме и поражавшего своим блеском окружающих, Абдулов говорил нам:

– Предвижу трагедию этого человека – кино его окончательно испортит... Как трудно ему будет вернуться на свою баржу!

И действительно, произошла большая, хотя, может быть, и временная драма: капитан захотел стать

артистом. Мы узнали потом, что он приезжал на киностудию просить, чтобы его взяли на любую роль в любую картину. Чем кончилась эта человеческая биография – не знаю, но любопытно, что Осип Наумович всё это предсказал наперёд.

На одной из съёмок фильма меня понесла лошадь. Лошади были военные, привыкшие под крик «ура» идти в атаку. Нас предупреждали, чтобы крик радости перед тем, как начинать выезд, мы делали более приглушённо, тогда, мол, лошади пойдут спокойно.

Но когда началась съёмка, солдаты, изображавшие в картине повстанцев, так заорали победный клич, что лошади понеслись как сумасшедшие. Я к тому времени ездил уже прилично, но остановить лошадь у меня сил не нашлось. Спасибо хорошо ездившему актёру Быкову: он сумел догнать и схватить мою лошадь под уздцы. От неожиданности она встала на дыбы, и я мгновенно очутилась на земле. Мне казалось, что я отшибла все внутренности. Несмотря на это, режиссёр велел всё повторить сначала, так как съёмку, стоившую огромных денег, отменить было нельзя. От страха и боли я редела и просила меня освободить, вплоть до снятия с роли вообще. И уверяла, что никогда в жизни больше не сяду на лошадь. Вдруг я услышала голос Осипа Наумовича, он приказывал с полной серьёзностью:

– Снимайте с неё костюм и дайте мне, я за неё поеду. Нельзя же, в самом деле, отменять съёмку!

Все засмеялись. А у меня неожиданно прошёл страх и все боли. Потом Осип Наумович в шутку требовал с режиссёра проценты за то, что съёмка не сорвалась.

В нашем фильме снимался огромного роста человек, просто великан. Однажды этот великан заболел, и никто из врачей не знал, какую дозу лекарства нужно и можно ему дать. Вылечить же его надо было срочно, чтобы не задерживать съёмки. И вот Осип Наумович совершенно серьёзно пришёл просить у меня сантиметр

для измерения длины и ширины больного. Измерив его, он что-то подсчитал в уме и изложил врачу тут же им придуманную теорию пропорциональности. Врач подчинился, и через два дня наш больной выздоровел.

Абдулов был многогранным актёром, в его палитре было всё: драма, комедия и даже трагедия. Он был вне амплуа. Его исключительная музыкальность доставляла всем участникам фильма много радости. Он любил петь и любил слушать других. С особым удовольствием я вспоминаю репетиции и съёмки в трактире «Подзорная труба», где мы пели песенку пиратов:

По морям и океанам
Злая вас ведёт судьба.
Бродим мы по разным странам
И нигде не вьём гнезда...

С каким заражающим темпераментом, приплясывая на одной ноге, исполнял эту песенку Осип Наумович, как легко было включаться в неё! Я с удовольствием пела и танцевала в этой сцене.

А на каких замечательных концертах мы присутствовали, когда, ожидая съёмок, артисты читали стихи, монологи из играных и неиграных пьес, пели под гитару, спорили горячо и серьёзно о «большом» искусстве. За всё время съёмок эти люди ни разу не огорчили кого-либо. Для меня это была школа не только искусства, но и умения получать огромную радость от взаимного общения.

Когда съёмки особенно затягивались и в желудках начинало бурчать, в перерыве начинали рассказы о еде. Вот тут Абдулов пасовал перед великим гурманом Михаилом Михайловичем Климовым. Шла игра – каждый должен был сервировать стол. Фантазией, знанием и тонким вкусом Климов превосходил всех. Остальных он

называл «вокзал». Как правило, Абдулов заканчивал игру возгласом:

- Миша, ты бог по части еды, но я слушать больше не могу, иначе сбегу со съёмки.

Осип Наумович был великолепным рассказчиком, он мыслил образами, и слушать его было наслаждением. И что не менее важно - он умел быть и внимательным слушателем.

Я видела Абдулова во многих спектаклях в театре, участвовала в течение ряда лет в его постановках на радио и часто встречалась с ним в концертах и на озвучивании кинофильмов. И я всегда получала особую творческую зарядку от общения с этим умным, образованным и ярким человеком.

Во Всероссийском театральном обществе часто устраивали театральные представления на злобу дня для работников искусств, так называемые капустники. В них участвовали видные актёры - Топорков, Хенкин, Козловский, Поль, Корф, Блинников, Дорохин, Рудин, Раевский, Рина Зелёная, Плятт, Петкер, Миронова, Канделаки и многие другие. Большим наслаждением были не только сами вечера-спектакли, но и репетиции. Играли в капустниках, как правило, великолепно. Некоторые номера или пьески, сделанные в шутку, выходили из рамок капустника и получали новую жизнь на концертных площадках Москвы и даже за её пределами. Одной из таких пьес-шуток была написанная актёром МХАТа Дорохиным пьеса под названием «Кетчуп». Исполняли её Абдулов, игравший мужа, Шахет - любовник, и я - жена. Нас пригласили играть эту пьесу в летнем саду «Эрмитаж» на месяц, играли же мы весь летний сезон. Когда Шахет, занятый в театре, не мог выступать, вместо него роль любовника исполнял Аркадий Райкин. Наши выступления шли с неизменным успехом, и львиная доля его доставалась Абдулову.

Идея этой шутки родилась так: мы попросили Дорохина написать пьесу, исходя из слов Станиславского, что «хороший актёр может сыграть и телефонную книгу». В основу был положен обычный треугольник: муж, жена, любовник. Дорохин сделал текст из плакатов и популярных объявлений, которыми в то время украшались стены любого учреждения, и написал эстрадную шутку. Режиссёром был Осип Наумович, поставивший пьеску как трагикомедию.

Пьеса начиналась с того, что муж – Абдулов сидел за столом и мучительно боролся с самим собой: налить в стакан водку или нет. Без единого слова он передавал мучения человека, раздираемого противоречиями. Как великолепны были переходы от любования напитком до омерзения к нему, какая сложная гамма чувств разыгрывалась актёром! А когда он, поборов сомнение, произносил фразу, подытоживающую безмолвную сцену: «Водка враг – сберкасса друг», – зрители приходили в полный восторг. Нелепый текст разыгрывался Абдуловым и Шахетом как настоящая трагедия. Нельзя было не смеяться, когда Абдулов – муж, застав свою жену с любовником, хватал револьвер и ревел, как разъярённый лев:

– Прохожий, остановись, не забыл ли ты застраховать свою жизнь?

А любовник отвечал:

– Охота на куропаток только с первого августа.

Текст звучал в таком несоответствии с переживаемой трагедией, что публика буквально стонала от хохота. Я не могу забыть по-настоящему трагическое лицо Абдулова, когда он шёл с револьвером, целясь в сердце моего возлюбленного, мрачно произнося слова:

– Мастерская при Новодевичьем кладбище принимает заказы на гробы.

Как страшен был его крик перед тем, как он стрелял: «Кабуль! Кабуль!» А я, желая спасти и того и другого, искренне молила его: «Не нажимай на кнопку – смертельно!» Когда же любовник, умирая, произносил фразу: «Сдавайте кости в утильсырьё», – раздавался такой хохот, что, казалось, трудно актёру вновь вернуть зрителя к драматическому действию. Но Осип Наумович это делал с большим мастерством: он выжидал паузу, потом шёл ко мне, и по его лицу публика понимала, что жена, оплакивающая своего любовника, лишилась рассудка. Зал замирал. Какая нежность, безграничная любовь и ужас одновременно переплетались в его обращении ко мне!

А разве могут забыть те, кто видел его в этой шутке, хохот Абдулова под занавес и слова, заканчивающие трагедию: «Одна минута – и бульон готов!»

Райкин

Я познакомилась с Аркадием Исааковичем в Ленинграде, тогда он учился в 4-м классе 23-й школы (бывшее Петровское училище на Фонтанке), а я была уже в десятом классе бывшей гимназии Юргенс, которая тоже находилась на Фонтанке и называлась 21-й советской школой.

Однажды ребята 23-й школы показывали у нас свой спектакль для младших классов. Я как раз дежурила в этот день и следила за порядком, так что спектакль видела урывками. Меня впечатлили глаза одного мальчика, участника спектакля. Когда мы угощали ребят в благодарность за их представление, я подошла к этому мальчику и спросила, как его зовут. «Аркадий», – ответил он. «А фамилия твоя?» – «Райкин». «Молодец, – похвалила я, – хорошо отвечаешь. Вот что, Аркаша, приходи с твоими товарищами к нам в школу на новогодний концерт». Ребята, услышав мои слова, закричали: «Обязательно придём, только вы об этом скажите нашему директору!» Я была одной из участниц того концерта, но не знаю, был ли в зале среди ребят Райкин.

А в следующий раз я встретила с ним, когда уже работала в Ленинградском ТЮЗе. Аркаша был делегатом от своей школы. Наш художественный руководитель и главный режиссер Брянцев считал, что делегатские собрания, впервые возникшие у нас, в Ленинградском ТЮЗе, представляли в театре голос школы. Через них мы узнавали зрителя, изучали его. Члены актива были представителями нашего театра в школе, устраивали «уголки театра», популяризировали нашу работу через школьную стенгазету.

Школа – повседневность, а театр – праздник. На уроках развиваются мыслительные способности школьников, но их нравственность, эмоции раскрываются больше в театре.

Однажды Брянцев попросил нескольких актёров, и меня в том числе, зайти на делегатское собрание, где ребята будут обсуждать спектакль «Тимошкин рудник» по пьесе Макарьева, нашего актёра и режиссёра. Ставил пьесу Брянцев, а я играла роль Тимошки и была популярна у ребят.

Когда я вошла, раздался крик: «Ура, Тимошка!», ребята вскочили с мест и окружили меня. Брянцев и Макарьев быстро водворили порядок, и когда все уселись, я увидела мальчика с огромными, как-то по-особому светящимися глазами. Они что-то напомнили мне, но я не могла вспомнить, где я видела такие же глаза. В конце собрания, когда мы прощались со школьниками-делегатами, ко мне подошёл этот мальчик и сказал: «А я Аркаша, мы с вами познакомились ещё в школе, помните? Я теперь хожу на все ваши спектакли». – «Да, да, я только не помню твою фамилию». – «Райкин, помните? Аркадий Райкин, – повторил он. – Мы у вас в школе играли спектакль.

Вы ещё тогда меня спрашивали, как меня зовут». Он поглядывал на ребят, явно довольный тем, что с ним разговаривает «сам Тимошка».

То была первая советская пьеса на нашей сцене, и Тимошка, герой этой пьесы, спасал рудник от взрыва. Тимошка – независимая личность, характер. Героическая сцена, когда Тимошка старается погасить подожжённый бандитами шнур, была полна драматизма. И какой необыкновенный взрыв радости вздымался, когда Тимошка выходил из шахты и произносил: «Потушил, все руки изжёг!»

Аркаша в ту пору пересмотрел все спектакли, начиная с «Конька-Горбунка» Ершова, где молодой

Черкасов изображал передние ноги лошади. В спектакле «Принц и нищий» Черкасов играл Стражника, роль без слов. Потом, много позже, Черкасов блестяще вместе с Борисом Чирковым сыграет в «Дон-Кихоте».

Вспоминая о ТЮЗе, Аркаша говорил: «А помнишь в «Томе Сойере», как ты выходила с дохлой кошкой (я играла Гекльберри Финна)?» или: «Вот когда ты в кресле во дворце засыпала, какая была прекрасная музыка Стрельникова и как ребята следили за твоей мимикой». Это он говорил о «Принце и нищем», где я играла Тома Кенти. Он помнил все спектакли, все детали, всех актёров. А труппа была в ту пору великолепная: Черкасов, Чирков, Полицеймако, Макарьев, Зон, Зандберг, Денисова, Мунт, знаменитая пятёрка травести: Охотина, Ваккерова, Уварова, Волкова, Пугачёва...

Я сыграла много прекрасных ролей, и Аркаша помнил каждую из них и напоминал мне детали.

Ребята получали от спектаклей ТЮЗа не только удовольствие, театр давал жизненный заряд, формировал их вкусы и понимание искусства. А какие прекрасные были у нас вечера, которые устраивал Маршак (в ту пору он заведовал у нас литературной частью). В них часто участвовала Бруштейн как драматург. Её любили все: и работники театра, и ребята. Она умела как-то особенно разговаривать со своим зрителем. На этих вечерах выступали Житков, Шварц, пьесы которого шли в ТЮЗе, Олейников, Даниил Хармс, Вениамин Каверин, обязательно выступали Брянцев, Бахтин, Макарьев, Зон, наши художники Григорьев, Левин, композитор Стрельников и многие другие именитые в ту пору люди, которых приглашал Самуил Яковлевич Маршак. Студенты ИСИ и делегаты из школ тоже приглашались на эти вечера. Леонид Фёдорович Макарьев считал, что искусство должно потрясать зрителя, западать глубоко в душу, заряжать

идеями, обогащать познаниями, духовно облагораживать.

Вспоминая о том времени и о нашем театре, Аркаша говорил: «Я впервые по-настоящему там познал мир искусства». В ту далёкую пору я видела его в пьесе «Дружная Горка» в ТРАМе, где главным режиссёром был Соколовский и где Аркаша играл роль Воробушка—юношу, который следил за влюблёнными. Помню и его этюд с кошкой, который он показывал в Доме искусств, будучи ещё студентом. В студенческие годы он часто заходил в ТЮЗ, иногда показывал фокусы с шариками, а иногда с галстуком.

Мы потом часто вспоминали наше первое знакомство, и Аркаша, который для меня оставался до последних его дней Аркашей, повторял: «Ну почему мы не работаем вместе? Вот здорово было бы!»

Иногда он заходил, иногда просто звонил и советовался со мной и с моим мужем, Виктором Михайловичем Шестопалом. Я была намного старше взрослого Аркаши, но этого не ощущала. Мы всегда разговаривали на равных, я считала, что он мудрее и талантливее меня. Он редко восторгался, но когда это случалось, сиял необыкновенно, хвалил безоглядно. Наши встречи были лёгкими, интересными, светлыми. Если собиралась компания, он обязательно начинал доказывать, что у него одно плечо ниже другого от того, что он носил меня на руках от ТЮЗа до дома, когда ему было 14 или 15 лет. Но нёс он не один, а с целой толпой мальчишек. Случалось в моей жизни такое – когда я выходила после спектакля из ТЮЗа, меня ждали ребята и шли за мной, а иногда подхватывали на руки и, кужасу прохожих, действительно несли до дома. Среди них и был Аркаша, но плечи у него были нормальные. А рассказывая об этом, он сделал целый номер, веселился сам и веселил других.

Но однажды, через много лет, судьба нас всё-таки свела на сцене. Аркадий Исаакович был уже известным и любимым актёром в Ленинграде, а я, уже в Москве, работала в Театре сатиры. В те годы я часто выступала в Доме актёра и участвовала в капустниках. Как-то мы попросили Дорохина, актёра МХАТа, написать для капустника пьесу-шутку, воплотив в ней слова Станиславского: «Хороший актёр может сыграть и телефонную книгу». Пьеса называлась «Кетчуп». Мужа играл Абдулов, любовника – Шахет, жену играла я. «Кетчуп» пользовался успехом, и нам предложили играть на сцене летнего сада «Эрмитаж». Но Шахет вскоре уехал с театром на гастроли, и ВТО пригласило на его роль Аркадия Исааковича. К всеобщему удовольствию он согласился. Мы с ним репетировали один раз, вернее, Осип Наумович просто показал ему мизансцены. «А всё остальное ты выдашь на спектакле, – сказал он ему. – Ну, как говорится, ни пуха ни пера».

Актёрство было призванием Райкина, он обладал абсолютным чувством аудитории, и, главное, он получал радость от самого процесса игры, от собственных импровизаций. Кто не наслаждался его блистательным артистизмом, богатством красок, характерной неожиданностью и в то же время узнаваемостью персонажей! Как говорится, его театр был не на сцене, а в зрительном зале, и в этом было главное и особенное его искусства.

Перед первым выходом Райкина на сцену я лежала на диване и, услышав звонок, кричала: «Вытирайте чище ноги перед тем, как в дом войти!» Открывается дверь, появляется Аркаша. Буря аплодисментов на секунду останавливает действие. И я вновь, как в детстве, вижу большие, светящиеся особым огнём глаза, его чарующие, неповторимые глаза. Я не успеваю опомниться, как я уже в его объятиях, а публика всё

ещё аплодирует, он целует меня, а публика продолжает неистово аплодировать. «Давай разойдёмся, иначе они не успокоятся», – шепчу я ему. Я хватаю его за руки и тащу к столу, усаживаю и отхожу, чтобы принести угощение. Это была импровизация и способ заинтересовать публику ходом действия. Но не успела я опомниться, как вновь оказалась в объятиях Райкина. В антракте я ему сказала: «Знаешь, Аркаша, я от тебя такого темперамента не ожидала». А он ответил: «Природа, дорогая, природа». – «Но тебя так одарила природа, что, боюсь, ты переломашь мне кости». Когда герой-любовник погибал, похоже было, что Аркаша и в самом деле перестал дышать, так правдив и органичен был он во всём, что делал на сцене. Это был щедрый талант, даже в такой, в общем-то, пустяковой пьесе-шутке он расходовал себя без жалости. С ним я играла совсем по-другому, чем с Шахетом. Трактовка Райкина заставила меня изменить характер моей героини. Это произошло органично, моя реакция на его отношение ко мне была естественной. Из гетеры на сцене я превратилась в нежное, влюблённое и страдающее существо.

Вместо одного месяца мы играли эту пьесу-шутку в «Эрмитаже» весь сезон. У меня и у Осипа Наумовича был отпуск в театре. Сколько радости мы получали друг от друга! Каждая встреча с ними была для меня праздником.

Я не знаю человека, который бы не любил Райкина. У всех появляется улыбка и радостные огоньки в глазах, когда заговоришь о нём. Даже в разговоре он действует на людей как целительное лекарство. Это был удивительный, неповторимый и уникальный в своём творчестве человек.

Шли годы, мы подружились семьями. Аркаша и Рома (Руфь Марковна Иоффе) были в браке с 1931 по 1987 год, до дня его смерти. Её я тоже знала ещё по

Ленинграду. Она училась в той же детской художественной студии имени Лилиной, которую окончила и я. Я была знакома с её дядей – известным физиком Абрамом Фёдоровичем Иоффе, учителем Ландау. Ландау и Иоффе бывали в ТЮЗе на моих спектаклях.

Потом Рома поступила в институт сценического искусства. Руфочка была очень хорошенькой. Помню её черноволосую, смуглую, с короткой стрижкой, с весёлыми лучистыми глазами. Всегда живая, порывистая, в начале своей актёрской жизни она играла так же, как и я, мальчиков. В 1930 году ещё в студии она играла в детской опере «Гуси-лебеди» роль Печки и пела: «Я пеку, пеку, пеку каждый час по пирогу», а в каком-то спектакле произносила слова: «Я не лжу!» Потом Аркаша её часто дразнил: «Ну так как? Я не лжу? Это точно?»

А как они с подружкой Лидой Богдановой (Копыловой) лихо плясали и пели русские песни в студийных концертах! А в «Гайавате» ей приходилось танцевать и индейский танец. Уже тогда намечалось, что она будет характерной комедийной актрисой.

Я любила Рому как добрую, талантливую и остроумную женщину. Мы с мужем всегда были рады видеть Райкиныху себя. Они привносили в дом атмосферу радости и уюта. Когда мы бывали у них, Аркаша горделиво говорил о сыне, показывал его рисунки. Костя действительно хорошо рисовал, а хорошенькая Катюша читала нам стихи. В 1986 году Руфочка подарила мне свою книжку «Повесть и рассказы» с надписью: «Нашей любимой актрисе, нашей самой дорогой «человечинке», которую мы обожаем, – Капе Пугачёвой с восхищением!!! и любовью!!! Р. Рома, А. Райкин. 23 апреля 1986 г.»

Аркаша стал искать тишины и уединения. Однажды мы отдыхали вместе с семьями в Прибалтике. Все шли

на море, а он исчезал в какую-то заповедную рощу на берегу маленькой речки. Потом секрет его раскрылся, и вся компания на нескольких машинах нагрянула в его тайное убежище. Он был совершенно беззащитен и трогательно прижимал к груди старинную книгу, которую за минуту до этого читал. Я его спросила, что у него за книга. Оказалось, что это сборник афоризмов XVIII века. Он искал что-нибудь подходящее для новой программы. «Ну и что тебе понравилось?» - спросила я. «Вот это, - сказал Райкин. - Предписывать законы счастья нелепо, а требовать их выполнения - тиранство».

Миронов

Впервые я увидела Андрюшу, когда ему было пять или шесть месяцев от роду. В 1941 году Мария Владимировна Миронова была эвакуирована в город Ташкент вместе с Андрюшей и няней, и её временно поселили в помещении Театра оперетты, где они жили в жутких условиях. Я в Ташкент приехала раньше, и мы с мужем жили в центре города на Пушкинской улице в маленькой комнате, которую дали мужу от завода, но в квартире со всеми удобствами. Узнав, в каких условиях живёт Маша с ребёнком и няней, я предложила ей переехать к нам. Как говорится, в тесноте, но не в обиде.

Андрюша был прелестный и спокойный ребёнок с большими светлыми глазами. Даже когда у него поднималась температура, он как-то нежно и покорно прижимался к нянинному плечу. Я ни разу не слышала его плача ни днем, ни ночью, даже тогда, когда он был сильно простужен и кашлял непрерывно. Через некоторое время Марии Владимировне дали номер в гостинице. Няня, показывая на меня, говорила Андрюше: «А вот это тётя Капа. Понял? Тётя Капа», – повторяла она. Так до конца его дней он и называл меня «тётя Капа».

После нашей первой встречи в 1941 году я увидела его уже школьником, не то в первом, не то во втором классе. За это время у меня тоже родился сын, и я с великой нежностью относилась к ребятам.

Андрюша был упитанным и, как мне показалось тогда, малоподвижным ребёнком. Взгляд у него был хитроватый. Когда няня сказала: «Вот, наконец, и тётя Капа пришла». Андрей, прищурившись, произнёс: «Почему «на конец»? А вдруг – на начало?» И сам

рассмеялся. «О, да ты умеешь острить», – сказала я. Он смутился, скорчил мордочку и деловито объявил: «Пойду делать уроки». Но через секунду вышел из комнаты и спросил: «А можете вы мне рассказать что-нибудь?» Так у меня завязалась дружба с Андреем.

Как-то, когда он стал постарше, я спросила его, читал ли он «Хижину дяди Тома». «Конечно, читал», – ответил он. «Ну, тогда я расскажу тебе про твою маму. Когда она была молодой актрисой, почти ещё девочкой, и работала во МХАТе Втором, ей поручили сыграть роль Фанни – избалованной девочки в пьесе «Хижина дяди Тома». У Фанни был слуга, и она заставляла его изображать собаку, которая просит еду. Слуга лаял, делал вид, что виляет хвостом, поднимал лапы, открывал рот и с мольбой смотрел на Фанни, чтобы она дала ему пищу, и Фанни бросала ему в рот кусочки булки или пирожного. «Пёс» радовался и начинал от радости вертеться, а Фанни смеялась и тоже прыгала от радости. Твоя мама играла эту сцену так непосредственно и с таким удовольствием: забывалось, что это происходит в театре».

Когда я рассказывала ему об этой сценке, то невольно изображала то одного, то другого, и маленький Андрюша смеялся от души.

«Ну, а ещё что-нибудь расскажите, тётя Капа», – просил он, и я рассказывала, что в Ленинграде я в этой же пьесе играла роль Доры – дочери плантатора Шелби. И когда на аукционе я должна была подписать бумагу о продаже дяди Тома, то услышала отчаянный крик мальчика: «Дура, Дора, не подписывай!» И через секунду все ребята в зале кричали: «Не подписывай!» Я в первый раз исполняла роль, и никак не ожидала такой бурной реакции со стороны ребят, у меня даже на секунду перо застыло в руке.

Андрей всегда с удовольствием слушал мои рассказы о театре. Много лет спустя, когда он был уже

студентом Щукинского училища, Андрей как-то встретил меня на улице и крикнул: «Дора, не подписывай!» Но слово «дура» он не произнёс, он был хорошо воспитанным юношей. На выпускном спектакле Щукинского училища я увидела Андрюшу. И тогда уже было ясно, что он разовьётся в большого художника. Он обладал выразительной мимикой, был наделён комедийной задорностью и подкупающим сценическим обаянием.

Помню, как Андрюша стал выступать на сцене. К сожалению, мне не привелось увидеть его в инсценировке романа Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Но отчетливо помню, как искусствовед Флора Яковлевна Сыркина с восхищением рассказывала мне о новом, необыкновенном артисте, которого они с мужем, художником Александром Григорьевичем Тышлером, открыли в этом спектакле:

– Он играл удивительно, точнее, не играл, а жил на сцене жизнью эмоционального, очень раннего подростка. Он глубоко трогал и волновал своей и его, героя, чистотой, непосредственностью, тревогами. Мы поражались, как безукоризненно, в зависимости от заданного действия, он двигался по сцене. Он по-настоящему пластичен, от природы наделён сценичностью, своей неповторимой манерой игры. Вот уж действительно актёр Божьей милостью!

Кроме этого спектакля я видела его во всех ролях. Бывало, стоило Миронову выйти на сцену в театре или на концертной площадке, и в зрительном зале возникало особое состояние. Я бы назвала его предвкушением радости. Нечто подобное я видела на лицах, когда произносили имя «Мария Миронова».

С Марией Владимировной я знакома с 1934 года. Тогда она работала в Мюзик-холле и была уже известной артисткой, имевшей большой успех у публики. А я работала напротив, в Московском театре

сатиры. Могли ли мы с Машей предположить, что её сын станет впоследствии ведущим актёром Театра сатиры?

Я так и не называла его Андреем Александровичем, даже когда он стал уже сложившимся художником. Я ценила в нём не просто прекрасное, но нечто необъяснимое – очарование его чудесного таланта. Он был талантлив не только в искусстве, он был талантлив и в жизни. С ним всегда было интересно общаться. Он обладал чувством юмора, импровизационными способностями, остроумием и большой находчивостью.

Милый, обаятельный, удивительно интересный и увлекательный рассказчик... В его рассказах об увиденном и услышанном отражалась тонкая, трепетная, восприимчивая и талантливая личность, а его музыкальность, унаследованная от отца, пленяла меня и воскрешала воспоминания об Александре Семёновиче Менакере, который имел большой успех в Ленинграде, выступая на эстраде со своими песнями под собственный аккомпанемент. Андрюша очень любил родителей. Ему всегда было приятно слушать об успехах молодого красивого юноши, каким я впервые увидела Александра Семёновича, когда жила в Ленинграде и работала в ТЮЗе.

Последняя моя с ним встреча произошла дома у Марии Владимировны. Андрюша приехал из Ленинграда, стал рассказывать забавную историю:

- Понимаете, тётя Капа, к кому бы я ни пришёл, всюду ваши фотографии. И когда я увидел вашу фотографию у художника Соколова, закричал: «Это какая-то булгаковщина! Да, да, булгаковщина! Это какое-то наваждение!» А он мне в ответ: «У вас своя Пугачёва, а у нас была своя Пугачёва».

- Ты, наверное, видел фото замечательных наших ленинградских фотографов Наппельбаума и Боровиковского? – сказала я. – Они делали чудеса. Это уже не фотографии, это – картины. Моя помощница по

дому, милый и непосредственный человек, посмотрев на фото, где я снята в восемнадцать лет, всплеснула руками и сказала: «Ой, надо же, во что превращаются люди!»

- Нет, нет, я не это хотел сказать. Для своего возраста вы и сейчас хорошо выглядите, - ответил Андрей. - Нет, нет, правда, но это было как наваждение, тётя Капа, понимаете, как наваждение...

Да, и смерть его была для меня как наваждение. Когда я шла в театр и увидела тысячную толпу людей, я подумала: мало быть знаменитым актёром, надо быть любимым. Он был таким молодым и красивым... И мне всё казалось, он сейчас встанет и скажет: «Ну, пошутили, и хватит. Спасибо за добрые слова...»

Ландау

В 1926 году во время летнего отпуска я неожиданно для себя оказалась на турбазе Академии наук в Хибиногорске, где и познакомилась с молодыми учёными и студентами физико-математического факультета Ленинградского государственного университета. Моя новая знакомая Анечка Самарцева, студентка Радиевого института, подвела ко мне худощавого высокого юношу с большими тёмными глазами под густыми бровями, с длинным прямым носом, по-детски полураскрытым ртом; его короткая верхняя губа еле прикрывала зубы, а густые вьющиеся волосы спадали на большой лоб. «Знакомьтесь, это Дау». Дау был крайне удивлён, когда я сказала ему, что я актриса. «Как вы попали на нашу базу?» Я рассказала ему свою историю. Мы сидели дома в Ленинграде и не знали, как нам поинтересней провести отпуск. Тогда и пришла в голову такая игра – мы разложили карту России, закрыли глаза и стали тыкать пальцем в карту, кому что выпадет. Мне досталось отправиться на Медвежью Гору (это Ладога, Свирь Онега и т. д.). На маленьком пароходе ехал разный народ, но мне приглянулась девушка, по-видимому, тоже путешествующая в одиночестве, она-то и оказалась знакомой Дау. Я рассказала, как Анечка предложила мне поехать вместе с ней посмотреть Хибины и Мончетундру Она описывала их с такой увлечённостью, что дальнейшее пребывание на пароходе показалось мне неинтересным. И я отправилась в Хибиногорск.

Дау расспрашивал нас о старинной архитектуре церквей в Кижях, интересовался, понравилась ли нам Карелия. Мы с Аней взахлёб рассказывали о нашем путешествии – про берёзовые роци на фоне голубых

озёр, про водопад Кивач, который, как говорят, считается копией Ниагарского водопада в миниатюре, про путешествие по реке среди высочайших камней, про смешной эпизод, который произошёл с нами на пароходе. Уезжая из Ленинграда, Аня забыла приготовить в лаборатории аппарат для опытов и решила послать с парохода извинительную телеграмму. Текст был таков: «Прибор не готов, воздух не заказан». Нас тут же отвели в каюту и попросили подождать. В каюте мы просидели долго, пока выясняли, кто мы такие и не послали ли мы какую-то шифровку. Дау очень веселился по этому поводу. Остроумный, лёгкий, великолепно понимающий юмор и сам любивший пошутить, он выделялся среди окружающих.

На следующий день нашего знакомства мы отправились с ним на прогулку в горы. Разговаривать в горах полагалось только шёпотом, так как в ущелье был такой резонанс, что случались от этого обвалы. Дау смешил меня, показывая руками и ногами, куда надо идти. Ноги у него были длинные, и он как-то особенно ловко выделял разные кренделя. Он веселился как мальчишка. Я не выдержала и громко засмеялась. Сразу же отозвалось эхо, которое всё усиливалось и усиливалось, и где-то далеко действительно начался обвал камней. От страха я не могла шагнуть. Я знала, чем это грозит для людей, и безумно перепугалась. Дау сразу стал взрослым и серьёзным. Мы долго стояли и смотрели друг на друга, потом молча побрели обратно. Всю дорогу он крепко держал меня за руку, и ни я, ни он не сказали ни слова, только изредка Дау взглядывал на меня укоряюще и строго. Когда мы выбрались из ущелья, Дау сказал: «Ну, пойдёмте на базу, узнаем, каковы размеры катастрофы». Когда мы пришли, я сразу же отправилась к себе, легла на свою раскладушку и как провинившийся щенок стала ждать наказания. Пришла Анечка, побывавшая на аппаративных

разработках, и стала шумно делиться своими впечатлениями от встречи с академиком Ферсманом. Она умела увлечь своими рассказами любого человека, но на сей раз я почти не понимала, о чём она говорит. Я всё ждала от неё известий о случившейся катастрофе в горах. Но оказалось, что она ничего не слышала.

Вечером зашёл Дау и рассказал Анечке, как он меня напугал, и лихо веселился по этому поводу. Я очень обиделась на него и не разговаривала с ним в течение последующих суток. Потом Дау в мужской компании ушёл куда-то на экскурсию. А мы с Анечкой, которая пристроила нас в поездку на остров Кильдин, отправились в Мурманск. Когда мы вернулись на базу, то узнали, что Дау уехал из Хибиногорска. Мне передали от него записку, где он писал, что обязательно разыщет меня в Ленинграде.

Приехав домой с большим грузом впечатлений и окунувшись в любимую работу, я забыла о Дау, но он скоро напомнил о себе. Как-то выходя из дома, я встретила Дауу своих парадных дверей. «Аязунал, где выживете, и как видите, дождался вас». Я была рада встрече. Мы вспомнили Хибины, я рассказала о нашем с Анечкой путешествии на остров Кильдин. Дау слушал меня внимательно, широко раскрыв и без того большие глаза, так же как слушают дети интересную сказку. И от его искреннего интереса меня, как говорится, «понесло». Я с увлечением описывала ему, как в Баренцевом море мы попали в шторм. Многим было плохо, мы с Анечкой уверяли всех, что надо петь, чтобы не укачивало, и некоторые одурело пели. Мы же сами старались быть на палубе, где приходилось держаться за канаты, чтобы не смыло волной, которая перехлёстывала через борт. Нам пришлось зайти в порт Александровск. Незабываемое впечатление на нас произвёл грандиозный аквариум в океанографическом институте, который мы осматривали ночью (он

подсвечивался снизу). Как сказочно сверкало живое дно океана со всеми его обитателями! Из порта мы на рассвете плыли на нашем жалком парходике, напоминавшем речной трамвай, на остров Кильдин. На острове учёные проверяли, есть ли живность в «мёртвом озере», и обнаружили, что оно живое. Мы наблюдали, как вылавливают водоросли, из которых делают йод...

Мы ходили с Дау долго и не заметили, как уже стемнело. Мы оказались около филармонии и я сходу предложила пойти на концерт. Я позвонила домой, чтобы не беспокоились. Теперь мы могли провести вечер вместе. Во время концерта я видела, что Дау не слушает музыку, он был занят своими мыслями и явно отсутствовал. В антракте он предложил мне погулять по набережной Невы. Дау расспрашивал меня о моей работе в театре.

После этой встречи Дау звонил несколько раз, но встретиться нам как-то не удавалось, мы только болтали по телефону. Ни начало разговора, ни его конец никогда не были стандартными. Дау всегда был интересным, оригинально мыслящим собеседником. Я не звала его в ТЮЗ, мне казалось, ему будет скучно.

Дау в свои юные годы хоть и отличался по-мальчишески озорным и увлекающимся характером, но был, как я ему говорила, в своей профессии «отчаянно взрослым». Он сам рассказывал, как на научной сессии он с друзьями озадачивал учёных, приехавших из других стран, вопросами, ставившими их в тупик. Чтобы ответить, иностранные гости должны были долго думать, а у Дау ответ был всегда готов. Мне эти рассказы очень нравились, и я даже решила сама пойти на сессию и посмотреть, как они смущают учёных мужей трудноразрешимыми вопросами. На сессии он меня познакомил со своими товарищами и с девушкой, которую назвал Килькой. Дау уверял, что она прелесть.

Я поняла, что Дау в своей среде считают исключительным талантом. Сессия прошла благополучно, скандала не получилось, и, как мне показалось, все, окружавшие Дау, были огорчены. Много позже мне рассказали, как однажды Дау и его приятели пришли на сессию в собачьих намордниках после того, как их предупредили, что они должны молчать и не ставить старших в тупик своими вопросами. О нём ходило множество легенд. В какой-то стране, не помню в какой, Дау и его коллега на одном из симпозиумов очень по-мальчишески себя вели. Им сделали замечание, что они своим поведением похожи на детей. Тогда на следующий день они приехали на заседание на детских велосипедах и в шотландских юбочках. Меня веселили и радовали эти рассказы о Дау. Мне хотелось верить в услышанное, но когда я ему говорила об этом, он всегда выражал удовольствие и всё же возражал: «Это сказки, но я рад, что вы в это верите».

Мне вспоминается, как Дау впервые пришёл в ТЮЗ на «Тома Сойера», где я играла роль Гекльберри Финна. После окончания спектакля он меня дождался. И сразу признался в том, что весь спектакль он прозлился. «Зачем вы сделали из себя чёрт знает что? Неужели вам это нравится? Поверьте, самое ценное – это вы сами, а не то, что вы изображаете». Я очень огорчилась, так как считала эту роль одной из лучших, что я успела тогда сделать в театре. Я не только огорчилась, что он оскорбил во мне актрису, но и рассердилась и стала доказывать Дау, что он ничего не понимает в драматическом искусстве. «Вот химики себя ведут иначе, – говорила я, – ходят на спектакли и получают удовольствие. Недавно пришло много народу из Радиевого института во главе с академиком Виталием Григорьевичем Хлопиным, и произошёл забавный случай. После окончания спектакля педагог ТЮЗа

громко вызывал «Школа Радиевого института, одеваться», и все химики во главе с седобородым академиком поднялись и под бурные аплодисменты детворы гуськом и осторожно между рядами стали пробираться к выходу». Дау улыбнулся и объяснил, что я его не так поняла, что он совсем не хотел меня огорчать.

Как-то вечером позвонил Дау и услышал мой печальный голос. Он не спросил, какие у меня неприятности, нет, он почувствовал что-то и сразу же предложил: «Поедемте завтра в Павловск, я уверен, что настроение у вас сразу изменится. Вы так любите свой парк». Я согласилась. Я действительно не знаю более прекрасного и более лиричного парка, недаром работали над ним величайшие архитекторы и художники. Какое разнообразие пейзажей и какие просторы! Я родилась в Павловске, и Дау знал об этом. Мы встретились рано утром и отправились на вокзал. Дау ничего у меня не спрашивал, говорил больше сам, старался развеселить меня и отвлечь от грустных мыслей. В Павловске мы пошли по моим любимым местам. Гениальные творенья Воронихина, Росси, Кваренги, Гонзаго нас увлекали всё больше и больше; мы дошли до Красной поляны и сели отдыхать, не переставая восхищаться только что виденным, спорили и сходились на том, что всё в парке прекрасно, жалели, что многое запущено и не сохраняется. Колоннада Аполлона, например, построенная архитектором Камероном, прекрасное произведение искусства – действительно выглядела жалко. Колонны все были расписаны и разрисованы, а у самого Аполлона отбиты некоторые части тела. «Бедный Аполлон, – сказал Дау, – он уже не мужчина, и я ему больше не завидую». «Неизвестно, как вы будете выглядеть в его возрасте, он всё же держится на ногах два века», – ответила я. Мы рассмеялись.

Забыв об огорчениях, мы с Дау бегали как ненормальные, гоняясь друг за другом по поляне в районе Белой берёзы. Потом мы пили молоко из крынки, закусывая хлебом. Мы устали, но были очень довольны. Наступало время возвращаться домой. На чугунном мостике в долине реки Славянки, сделанном по проекту Росси, мы торжественно произнесли клятву, что запомним этот день на всю жизнь. Прощаясь, Дау сказал: «Как хорошо, что этот день был». «Да, Дау, Вы мой исцелитель, и я ваша должница». «Ловлю на слове и требую дань в виде вашей фотографии». На следующий день Дау долго рылся в моих фото, и, наконец, выбрал. Я надписала ему «Человек человеку – лекарство».

И ещё одна встреча памятна мне – в день моего рождения. Пришли поздравить: Коля Акимов – молодой художник, Павел Вейсбрем – писатель и режиссёр, Даниил Хармс – детский поэт, Женя Шварц – начинающий драматург, Коля Черкасов – молодой актёр ТЮЗа, Давид Кричевский – уже в ту пору известный архитектор. Пришёл и Лев Ландау. Были мои подруги и моя сестра. Дау никого из них не знал, и они не были знакомы с ним. В ту пору антагонизма между физиками и лириками еще не существовало, и физик Ландау органично растворился в среде лириков. Вдруг кому-то пришла в голову мысль, что мужчины на память имениннице разрисуют белую кафельную печь, а кто не умеет рисовать, напишет что-нибудь занимательное. И началась работа. Потолки в моей комнате были высокие, а печь доходила почти до самого потолка. Сразу же раздобыли стремянку, краски, предназначенные детям для рисования. Дау залез на самый верх лестницы, Черкасов пристроился около него. Акимов рисовал стоя, Шварц, усевшись на пуфик, что-то писал и рисовал у самой дверцы печки. Шум, хохот. Черкасов командовал, как кому разместиться. Я с

подружками убирала со стола, чтобы принести сладкие пироги к чаю. Всем было весело, мужчины от своей затеи получали огромное удовольствие – кричали, что эта печка войдёт в историю. Но печка вместе с их произведениями погибла, а все они – каждый по-своему, действительно вошли в историю.

Как я теперь жалею, что не могу воспроизвести ничего из того, что было высказано в тот вечер, какие интересные мысли, какой полёт фантазии, блистательное остроумие, философские суждения! Разве я думала тогда, что каждое высказывание любого из них уже была история. Эта печка на следующий день была сфотографирована, и фотографии хранились до первых дней Великой Отечественной войны, но в войну всё пропало.

Тема рисунков и высказываний была посвящена имениннице. Шварц изобразил меня и моих зрителей – ребят, орущих «Капа» и бросающих цветы. Весь рисунок расположен был вокруг дверцы печки. Кричевский нарисовал замок, в котором будет жить артистка, и около него собачьи будки с псами, охраняющими замок. Головы у псов были похожи на присутствующих мужчин – очень смешно были изображены Акимов и Дау. Хармс написал прелестные лирико-шуточные стихи. Акимов нарисовал памятник, который будет установлен в честь праправнучки Пугачёва – это был обелиск: я где-то наверху в хитоне (я тогда помимо театра выступала в стиле школы Дункан – танцевала в хитоне и босиком) с задранной ногой и рукой над головой, держащей какой-то венец, а внизу толпа (где опять были изображены все присутствующие в тот вечер). Нарисовано необыкновенно остро и смешно. Особенно ядовито он изобразил Кричевского и Хармса. Вейсбрем написал частушки – остроумные и злые, Черкасов живописал себя в виде преклонённой перед именинницей фигуры и тоже четверостишие – кстати, себя он нарисовал

великолепно. Дау написал чистое и прозрачное стихотворение – не знаю собственное или нет, но подпись была «Ландау».

С печкой же произошла самая обыкновенная история. Очередная уборщица при уборке квартиры в моё отсутствие тщательно смыла всё – «чтобы она блестела как новенькая».

Как-то раз Дау предложил мне встретиться с ним на кладбище! Я спросила: это он сам придумал или это сейчас модно? «Нет, просто хочу с вами поговорить наедине, а то весь Ленинград с вами раскланивается. Я надеюсь, что мертвецы не выскочат из своих могил при виде вас. Конечно, я за это не ручаюсь, но надеюсь». Я рассмеялась и сказала, что обязательно приду и обязательно в полночь, когда именно все выходят из могил на прогулку. Свидание не состоялось, но Дау уверял меня потом, что он всё-таки ждал меня на кладбище.

В 1932 году Дау уехал в Харьков, а я в 1934 году переехала в Москву, и наше знакомство временно прекратилось. Как-то я встретила случайно его в Москве, он спешил, мы очень обрадовались и даже расцеловались как старые знакомые. Я дала ему адрес, где я временно проживала, и он обещал обязательно зайти. Прошло некоторое время, и вдруг неожиданно является Дау. Он проездом, решил зайти и подарить мне заграничную игрушку, которую привёз для меня. Это был надувной рыжий лев. С этой игрушкой я потом играла в спектакле «Меркурий» в Театре сатиры. Игрушка имела успех. У нас тогда не было надувных игрушек, и публика радовалась этой забавной выдумке.

Во время войны я познакомилась в Ташкенте с очень приятной дамой, и в разговоре с ней выяснилось, что она сестра жены Дау. От неё же я узнала о трагедии Дау, о том, что он был арестован и что её сестра оказалась верным ему другом. Я очень огорчилась, что

так сложилась судьба этого исключительно талантливого человека.

Много времени спустя я вновь встретила Дау, познакомилась с его женой и вместе с моим мужем бывала у них дома. Семейная жизнь его мало изменила, он оставался прежним, но облик его стал другим. Свои большие открытые глаза он стал прищуривать, они казались мельче, губы изменились, верхняя губа стала тонкой, и рот принял другую форму, поседевшие волосы всё так же падали на огромный его лоб, но они были не столь густыми. Он с удовольствием принимал внимание и заботу своей жены. Кора Ивановна, русская красавица, блондинка с голубыми большими глазами, безумно влюблённая в Дау, преклонялась перед ним, говорила о нём как о гении, уверяла, что он самый красивый и, подводя нас к портрету Байрона, который висел у них в столовой, уверяла, что Дау очень на него похож.

Когда у них родился ребенок, я подарила им кровать, доставшуюся мне по наследству от актёра Абдулова для моего сына. Я приезжала один раз даже пеленать ребёнка. Дау не принимал в этом участия, но он был горд, что у него родился сын. Дома Дау существовал на втором этаже (у них была квартира из 4-х комнат и две из них – на втором этаже). Внизу Кора занималась хозяйством, а Дау творил наверху. Обычно он лежал на диване и смотрел в потолок. Трудно было поверить, что человек в подобной позе мог изобретать гениальные вещи. Со мной он говорил на темы, отвлекающие его от занятий. Темы были разные, очевидно, тепло юности располагало к откровенности. В наших беседах не было надуманности – иногда он был даже излишне откровенным. Он высказывал свои взгляды на политику, религию, историю, на прошлое и будущее Вселенной, на жизнь и смерть и, конечно на самое важное дело его жизни – на физику. Многие его

мнения шли вразрез с общепринятыми и казались мне парадоксальными.

Он уделял время и тем предметам, которые, казалось, всем надоели и в зубах навязли. Однажды, когда мы с мужем были в гостях у Дау и Кору, Виктор Михайлович увидел на столе том Маркса с закладками и с удивлением спросил у хозяина: «Неужели вас это интересует?» На что Дау с неподдельным удивлением ответил: «Неужели вас это не интересует?»

Как-то он пришёл к нам и застал меня за тем, что я бранила сына. Я была недовольна тем, что он всё время сидит с книгой и не хочет идти на прогулку. Дау сразу стал заступаться за сына, а когда тот ушёл, Дау рассказал мне про себя. Когда он был маленьким, в его комнате были содраны обои, а под ними была наклеены листы с логарифмами и алгебраическими формулами. Он зрительно их запомнил, и ему потом было легко заниматься. Ещё он советовал в туалетной комнате повесить таблицу Менделеева и тогда, мол, ребёнок в школе потом не будет мучиться. И что надо вместо сказок рассказывать малышам что-либо из истории, дети всё равно это воспринимают как сказку. Повесить карту двух полушарий над кроватью, и пусть ребёнок с малых лет знает, где какая страна – вообще преподал мне урок воспитания детей. Правда, я в их доме этого не наблюдала, но может быть, не заметила.

Когда моему сыну было 12 лет, он с товарищами выпускал юбилейный номер школьной газеты «Звонок» к 40-летию Октябрьской революции. Юная редколлегия решила собрать от именитых людей пожелания ребятам. Уже высказались Яблочкина, Уланова, Михалков, Кончаловская и др. Дал согласие и Ландау. К нему мы поехали вместе. Пока мы пили внизу чай, Дау пошёл к себе наверх написать ребятам пожелание. Лев Давидович вернулся и отдал моему сыну исписанный листок, тот прочёл, покраснел и извиняющимся тоном

сказал, что не может это принять. «Почему?» – спросил академик Ландау. «Написано грязно и с ошибками». «С какими ошибками? – смутился Дау, и сын указал на них. Под общий восторженный гомон присутствующих Дау удалился наверх переписывать. Когда Дау закончил, я попросила сына прочесть пожелание.

«Дорогие ребята, – писал Дау, – по-моему, одна из лучших вещей в жизни – это любимая работа. Неважно, что это будет за работа, нужно только, чтобы при одной мысли о ней у вас загорались глаза. Поэтому мне хочется пожелать каждому из вас, чтобы он нашёл в своей жизни эту огромную радость.

Академик Л. Ландау, 1957 г.»

К нам в гости любил заходить Абрам Фёдорович Иоффе, учитель Дау. Я знала, что у них был период сложных отношений, и спросила Абрама Фёдоровича, хочет ли он у нас встретиться с Дау. Он обрадовался и согласился. Теперь был черёд Дау. Тот тоже согласился, хотя и без особого энтузиазма. Вечер получился очень тёплым. Абрам Фёдорович был прекрасным рассказчиком. Он вспомнил о том, как встретил Первую мировую войну. Иоффе любил проводить отпуск в Альпах, на горных пастбищах с пастухами, питаясь молоком и сыром. Раз в две недели он сбегал в долину, в городок за письмами. Вниз он бежал по-альпийски, по крутым тропинкам, отталкиваясь короткой палкой от стволов.

Так он примчался в очередной раз в свою гостиницу и заметил, что за табльдотом совсем нет людей. «Где же все?» – спросил он у хозяина. «Как, месье Иоффе, вы ничего не знаете? – сказал хозяин. – Война! Последний

поезд на Марсель уходит через полчаса». Иоффе, не заходя за вещами, бросился бежать на вокзал.

Другой рассказ Абрама Фёдоровича был о том, как сразу после окончания Гражданской войны он был командирован в Европу на закупку оборудования для физических лабораторий. Он ехал через Ригу, один, с чемоданом, набитым самой разной валютой. Рыков, который провожал Иоффе, обнял его на прощание и сказал: «Езжайте, дорогой профессор, и тратьте. Чем быстрее мы избавимся от денег, тем быстрее наступит коммунизм».

Дау вспомнил, как плохо видевший в темноте Абрам Фёдорович как-то ловил на юге в приморском парке светлячков и вместо светляка схватил чью-то горящую сигарету.

Я вспомнила, как в первый год моего пребывания в Москве меня пригласили в цирк – читать монолог ребёнка в клетке со львами. Директор цирка клялся, что номер абсолютно, стопроцентно безопасный, но когда я предложила ему войти в клетку вместе со мной, он срочно уехал на совещание. В это же время в этом цирке дочь Иоффе показывала класс езды на лошади. Абрам Фёдорович почему-то считал, что она позорит честь семьи, бушевал и грозил директору цирка.

Так мы сидели тогда до поздней ночи, и воспоминаниям не было конца...

Когда я услышала, что Дау попал в катастрофу, я сразу позвонила Коре, но она не подходила к телефону, а через четыре дня её увезли в больницу.

Я позвонила профессору Кассирскому, большому другу нашей семьи, и всё узнала. Потом мне рассказывали уже другие люди о самой катастрофе. И как без признаков жизни Дау отвезли в 50-ю больницу Тимирязевского района Москвы. И что у него разбита голова, повреждено лёгкое, перелом таза и сломано семь рёбер. Говорили, что физики делают такие же

титанические усилия, как и врачи, чтобы сохранить жизнь Дау. Что Петр Леонидович Капица послал сразу же телеграмму физикам других стран, чтобы достали нужное лекарство. Физики всех стран откликнулись мгновенно. Звонили в аэропорт Лондона, чтобы задержали рейсовый самолёт Лондон-Москва, так как нужно было передать лекарство для Ландау, и самолёт задержали. А в Москве в аэропорту, встречая самолёты, дежурили физики, и чудодейственное лекарство было доставлено. Не только физики, вся Москва интересовалась здоровьем Ландау. 3 апреля Дау сказал первое слово: «спасибо».

Я знала, что в феврале Дау перевезли в Институт нейрохирургии им. Бурденко, и часто ходила у этого здания, мне всё казалось, что я встречу кого-нибудь из знакомых, кто навещал Дау. Когда Кора вышла из больницы, я несколько раз звонила ей. Я не просила о возможности посетить Дау, да мне этого и не хотелось. Я боялась, что по выражению моего лица он сможет понять, как он плох. Ведь врачи сделали чудо, вернув его к жизни, как говорили «сложили по частям заново». Я увидела Дау, когда он был уже дома.

Я позвонила Коре и сказала, что хочу навестить Дау. Она назначила час встречи, когда все лечебные процедуры будут закончены. Я приехала в назначенное время. Кора открыла дверь, и я чуть не вскрикнула – вместо красивой цветущей женщины передо мной стояла растерянная, худая, с воспалёнными глазами и молящим безумным взглядом незнакомая мне Кора. Она что-то нервно лепетала. Да, да именно лепетала, доказывая мне, что Дау неверно лечат. Я слушала молча, потом она повела меня наверх к Дау, в его комнату. Я удивилась, что он лежит наверху. Кора объяснила, что Дау нужна гимнастика, а ходьба по лестнице помогает ему в этом.

Дау встретил меня улыбкой и сразу поинтересовался слабым голосом, как он выглядит. Естественно, я стала уверять, что прекрасно и что я даже не ожидала увидеть его «таким». Он стал говорить о том, что врачи уверяют, у него нет, мол, «ближней» памяти, а есть «дальняя», что ему теперь очень удобно жить. «Например, приходит человек, которого я не хочу видеть, я сразу ему говорю: «Вот именно вас-то я и не помню». Я рассмеялась, и напряжённость нашей встречи была снята. Лев Давидович спрашивал меня, какой, по моему мнению, понадобится срок, чтобы нагнать упущенное время? Я не знала, что ответить и брякнула: год-два. Тогда Дау нервно заговорил: «Если это так, то лучше бы меня не возвращали к жизни, так как за это время я всё упущу, я могу себе позволить ещё 4-5 месяцев, и всё, понимаете, всё – не больше». Я старалась перевести разговор на другую тему. Спросила, что за красотки висят у него на стене. Говорили о стихах, он даже прочёл стихотворение Блока, я ему напомнила и прочла одно из стихотворений Гумилёва. Когда Дау стал ужинать, я тихо напевала ему шуточную песенку, которую когда-то исполняла в капустнике вместе с Хенкиным – «Вредно много кушать на ночь». Прощаясь, Кора сказала, что Дау занимается с сыном который очень похож на него. Уехала я довольная, веря в то, что Дау поправится и будет работать.

Много времени прошло после первого визита, я звонила только по телефону. Второй раз (и последний), когда я видела Дау, я застала уже печальную картину. У Дау были отморожены ноги. Это его страшно мучило. Кора рассказала, что ему сделали ортопедическую обувь, а она оказалась мала. Дау сразу этого не почувствовал, так как кончики пальцев на ногах были нечувствительны. Выйдя погулять, он отморозил себе пальцы ног, хотя мороз был и небольшой. Когда Дау

сказал, что чувствует себя неважно и хорошо бы пойти домой, Кора решила, что он простыл, а посему надо было сделать тёплую ванну. В ванне Дау увидел, что с ног сходит кожа. Срочно вызвали врача, и тот подтвердил, что ноги действительно отморожены.

Дау жаловался во время моего посещения, что болит особенно левая нога и что у него постоянные боли в желудке. Кора объясняла это тем, что от антибиотиков образовалась, как говорили врачи, особая флора в желудке, что Дау от этого лечат, но лечение будет продолжительное, а пока что от этих болей он совершенно извёлся. Постель, вернее матрац, на котором спала Кора, находился на полу рядом с тахтой, где лежал Лев Давидович. Она боялась не услышать его голос ночью, если он её позовёт. Она говорила, что Дау никого не хотел видеть, допуская только одну медсестру, что он никому кроме Кору не верил. Мы посидели недолго, я боялась его утомить, состояние у него было явно плохое. Прощаясь с ним, я пожала ему руку, и он поцеловал мою – никогда раньше он этого не делал. Он попрощался глазами, закрыл их – и вдруг мне стало ясно, что я вижу его в последний раз.

Капица

Впервые о Петре Леонидовиче Капице я услышала еще до знакомства с ним от Льва Давидовича Ландау, или просто Дау, как его называли друзья, в числе которых с юности до последних лет его жизни была и я. Так вот, Дау рассказывал мне, что когда он был безвинно арестован, его освободили только благодаря смелому заступничеству и неустанным хлопотам Капицы. А в назначенный день освобождения, когда Ландау переодевали и даже опрыскивали одеколоном, чтобы заглушить запах карболки, Капица уже подъехал к тюрьме, чтобы встретить Льва Давидовича прямо у места заключения.

Вот тогда я узнала о мужестве Петра Леонидовича – этого замечательного человека и учёного, с которым мне посчастливилось познакомиться.

Мы с мужем Виктором Михайловичем Шестопалом в течение многих лет жили летом на Николиной Горе. Там же находилась дача Капиц. Она стоит на берегу реки Москвы в очень красивом месте.

Познакомила нас с Петром Леонидовичем и его женой Анной Алексеевной вдова писателя Толстого Людмила Ильинична Толстая, которая жила на своей даче по соседству с Капицами.

Вспоминаю первое впечатление от знакомства с Петром Леонидовичем. Поначалу он показался мне человеком замкнутым, неразговорчивым и никого не видящим. Как же я ошибалась! На самом деле это был обаятельный, всем и вся интересующийся живой человек. Ничто и никто не проходило мимо него незамеченным. Его интересовало всё...

В ту пору Пётр Леонидович производил опыты в маленькой избушке, которая находилась при большой

даче. Мне, конечно, не показывали, что происходило внутри этой его мини-лаборатории. А вот моего мужа Пётр Леонидович водил туда и о чём-то советовался с ним, хотя Шестопал был не физик, а металлург-литейщик. Пётр Леонидович обычно на какое-то время уединялся с ним, с живым интересом расспрашивая о том, что происходит в области его науки.

Иногда, когда мы приходили к Капицам, то заставляли Петра Леонидовича сидящим в гамаке и явно решающим какие-то серьёзные научные проблемы, так как он, обращаясь к Виктору Михайловичу и, как бы продолжая свою мысль, говорил: «Как вы думаете, если, например, взять...» Я тихонько уходила, понимая, что здесь моё присутствие будет лишним.

Пётр Леонидович время от времени дарил нам свои книги с дарственными надписями, сделанными в свойственной ему своеобразной манере. Так, на маленькой брошюре «Жизнь для науки», в которой были опубликованы его выступления, посвященные Ломоносову, Франклину, Резерфорду и Ланжевену, он надписал: «Тов. В. М. Шестопалу. Глубокоуважаемому Виктору Михайловичу на добрую память от П. Капицы 2.VII.65. Николина Гора», а на большой книге «Эксперимент, теория, практика» было написано: «Товар. В. М. Шестопалу товар. К. В. Пугачёвой. На добрую память и с лучшими пожеланиями от П. Капицы 16.VIII.76. Николина Гора».

Вторая из этих книг заинтересовала и меня, потому что помимо непонятных мне специальных научных вопросов, которым была она посвящена, Пётр Леонидович размышляет о широком круге проблем культуры и воспитания творческой личности. Прочла всё, что меня занимало, а потом вскоре произошёл у меня с Капицей памятный мне разговор по поводу мною прочитанного. Сразу же после этого я записала основной ход нашей беседы.

«В вашем выступлении на юбилее института имени Иоффе, – обратилась я к Петру Леонидовичу, – вы говорили, что старость наступает после пятидесяти лет. Что начинают проявляться так называемые склеротические признаки. А вот у актёра пятьдесят лет – это расцвет в его искусстве. Значит, по-разному приходит старость в науку и искусство?»

«Так, так, очень интересно, – заметил Капица, – я слушаю Вас...» и после минутной паузы: «Дело в том, что в науке учёный в 24 года – уже совершенно сформировавшееся явление, а, как мне известно, в театр приходят после окончания института примерно в 24 года неопытные молодые люди, без своего видения искусства, без своего образа мышления. И это трагично. Ведь, по существу, они приходят на сцену неучами и не могут предложить театру нечто новое, новые образы, новую методологию... Это потому, что во главе соответствующих учебных заведений нет руководителей с большим творческим талантом, а управляет всем – администратор Н., а раз вы прочли мою книгу, вы, конечно, помните, что я пишу о Сергее Эйзенштейне, Рене Клере и Чарли Чаплине?»

«Конечно, очень хорошо помню, – ответила я, – вы говорите о признаках талантливости, проявляемых ещё с детства. Но ведь ребёнок редко бывает одержим одним увлечением. Правда, тяга к музыке, изобразительному искусству, пению проявляется с раннего детства. Но, например, к театру – вряд ли. Ведь передразнивание знакомых или чтение вслух стихов ничего не определяет. Да и в балете. Почти все девочки любят танцевать, но это не значит, что они станут талантливыми балеринами. Развить это тяготение можно, но только время покажет, талант это или нет».

«Да, конечно, – ответил Пётр Леонидович, – вы правы». И, продолжая свою мысль, заметил: «Я писал и о том, что некогда театр состоял из труппы актёров, а

режиссёр был незаметной фигурой. Теперь же, особенно с развитием кино, в котором порою участвуют тысячи актёров в массовых сценах, главная роль перешла к режиссёрам. При большой коллективной работе режиссёр стал необходим. Он должен понимать смысл и цель решения драматургии, он должен быть личностью творческой, а не администратором. Должен правильно оценивать творческие возможности исполнителей, распределять роли по талантливости». «К сожалению, это не всегда так бывает», – сказала я... и не успела договорить... Пришли новые гости, и беседа наша оборвалась на полуслове. А мне так хотелось поподробнее расспросить его о его понимании гармоничного развития человека, о подвижничестве – в своей книге Петр Леонидович писал, что люди, занятые интенсивным творческим трудом, обычно не тратят времени на обеспечение себя большими материальными благами...

Анна Алексеевна с первого знакомства произвела впечатление обаятельной, умной, женственной, подкупающей своею, я бы сказала, изысканной скромностью. Обычно она сажала меня во время застолья рядом с Петром Леонидовичем, и вероятно поэтому он уделял мне внимание.

За столом у Капиц всегда садилось много народу.

8 первые годы нашего знакомства – дети и гости, а годы спустя к ним прибавились и внуки. Дом всегда был полон людьми с разными интересами, разными вкусами, привычками и воспитанием. Но я никогда не видела Анну Алексеевну в состоянии раздражения или недовольства. Она всегда была необыкновенно приветлива, деликатна и гостеприимна.

А какие великолепные праздники устраивались 9 июля, в день рождения Петра Леонидовича! Съезжались физики не только со всего Советского Союза, но и из других стран. А кроме них много просто

знакомых, друзей, родных. Среди гостей я часто встречала там уже известных мне актрису Любовь Орлову и её мужа кинорежиссёра Александрова, переводчицу Гинзбург, Людмилу Толстую, художницу Ходасевич, режиссёра Любимова, а с остальными тут же знакомилась.

Всех уместить в доме было невозможно, а посему в саду стелились разного сорта накидки, одеяла, подушки, на которых рассаживались гости. Читали оды и стихи, сложенные в честь Петра Леонидовича велись интересные разговоры, рождались блистательные экспромты (Капицалюбил пародии, шутки), вспыхивали споры, которые единым словом разрешал Пётр Леонидович. Это были необыкновенные торжества. Я понимала, что мне выпало счастье присутствовать на редкостных собраниях, где царили ум, доброта, талант, интеллект. В течение многих лет устраивались такие праздники и даже тогда, когда одно время Пётр Леонидович был в опале, всё равно его друзья, особенно физики, не покидали его в этот день.

Пётр Леонидович вёл себя на этих сборищах так, как будто это всё к нему не относилось, будто просто собрались у него люди, чтобы встретиться и поговорить друг с другом. И даже когда читались стихи, оды и адреса в его честь, он реагировал на них своеобразно: восхищался, какие талантливые люди написали эти творения, и начинал рассказывать об их авторах такие интересные подробности, что все переключались на чествование чествовавших. Были в Петре Леонидовиче какая-то удивительная скромность и благородство.

Он понимал и любил искусство. Помогал театральным режиссёрам разрешать трудные для них конфликты с вышестоящим начальством. Защищал их интересы. Не боялся, вступившись за них, испортить свою репутацию. Об этом было известно всем, кто знал его.

Его живо занимала, в частности, и моя жизнь в театре, мой репертуар. Кроме того, он интересовался, с кем из интересных людей я встречаюсь, какое впечатление на меня производят знакомые мне ещё с юности Ландау, Гамов, Ратнер. До мельчайших подробностей расспрашивал о том, что творится в театрах. Пётр Леонидович терпеливо выслушивал меня и, когда я говорила что-то смешное, повторял, улыбаясь, как бы про себя: «Ну и артистка, сразу видать, артистка». Капица никогда не видел меня на сцене. Он смотрел только фильм «Остров сокровищ» с моим участием. Но, когда я говорила, что очень жалею, что он не видел меня в той или иной роли, он заявлял: «Ая знаю, как вы это играли, я точно себе представляю». И я верила, что он с его умом и прозорливостью верно представлял меня в моих ролях.

В институте Капицы периодически демонстрировались художественные выставки. Экспозиции эти устраивались либо самим Капицею, либо по инициативе его сотрудников. Мне кажется, Капица усматривал в подобных предприятиях множественную пользу: эстетического воспитания и расширения кругозора молодых физиков, ознакомления москвичей с искусством «униженных и оскорблённых» мастеров кисти. Замечу, что произведения искусства особенно впечатляли там ещё и потому, что были выставлены в помещениях, казалось бы, ничего общего с ними не имеющими – рядом с лабораториями, мастерскими, кабинетами этого всемирно известного научного центра. На выставках царила тёплая атмосфера понимания и благожелательности, и здесь порою решалось будущее иных безвестных художников.

Так, например, однажды я узнала, что во время командировки в Казань местные физики познакомили Капицу с очень своеобразным художником Алексеем Аникеенком. Последний не получал заказы на картины,

жил впроголодь и зарабатывал на жизнь, играя на трубе в оркестрике местного ресторана. И вот в 1965 году его первая персональная выставка открылась в стенах института Капицы и привлекла внимание московских искусствоведов и любителей искусства.

Как-то я пригласила Анну Алексеевну и Петра Леонидовича к нам на дачу. Я волновалась, хотела получше приготовить угощение, не знала, понравится ли оно нашим гостям. К моему удовольствию Пётр Леонидович хвалил всё, чем бы я его ни потчевала, и обращался к Анне Алексеевне со словами: «Почему меня дома так вкусно не кормят?» Я понимала, что ему по доброте душевной хотелось доставить мне удовольствие, и, в свою очередь (он очень любил комедийные ситуации) рассказала ему, как однажды накормила его учителя и коллегу Абрама Фёдоровича Иоффе. Иоффе как-то поведал нам историю о том, что королева, когда он был в Англии, пригласила его на обед и, узнавши о его любви к сладостям, устроила ему трапезу только из сладких блюд. И вот однажды, когда Абрам Фёдорович приехал в Москву, я позвала его на обед. «Чем я не королева?» – подумала я и приготовила исключительно сладкие блюда. Абрам Фёдорович ел и хвалил, но, когда я вышла за чем-то из столовой, Иоффе обратился к моему мужу: «Виктор Михайлович, нет ли у вас солёного огурчика?»

Пётр Леонидович смеялся от души, а я всё спрашивала его и Анну Алексеевну, чего всё-таки недостаёт в моем угощении. Тогда Капица, как галантный кавалер, ответил: «Вашего общества, вы всё время куда-то бегаете». А я бегала на кухню, так как, в отличие от английской королевы, и готовила, и подавала к столу сама.

Однажды, приехав из города Свердловска с гастролей, я с увлечением рассказала Капице, что как-то увидела там в небе летающую тарелку. Вместе со

мною за нею наблюдало много людей, в том числе военные, милиционеры, целая толпа граждан. Никто не мог объяснить, что это такое. Между тем тарелка серебряного цвета долго стояла высоко в небе, а потом ушла в глубь неба и скрылась. Пётр Леонидович позвонил в тот же день в Свердловск, уж кому – не знаю, и ему ответили, что ничего подобного не было.

После этого при первой же нашей встрече Капица спросил меня, какой интересный сон мне ещё приснился. Я была изумлена ответом из Свердловска. Не может же случиться обман зрения у сотни людей. А через несколько дней встретила на Николиной Горе моего знакомого лётчика Аккуратова и рассказала ему о злополучной тарелке. Он не удивился и сказал мне, что, когда летал, тоже встречал такое явление, но побоялся приблизиться к этому предмету, так как полагал, что от него идёт сильное излучение и самолёт может сгореть. Всё это я поведала Петру Леонидовичу, на что он сказал: «Аккуратов просто очень вежливый человек и не захотел разочаровывать прелестную даму!» Долго он дразнил меня этой тарелкой, и когда они с моим мужем уходили разговаривать о своих делах, Пётр Леонидович обращался ко мне со словами: «Извините, мадам, вот пойдём с Виктором Михайловичем, поговорим о вашей тарелке...»

Мы никогда не приходили к Капицам без предварительного телефонного звонка. Анна Алексеевна всегда отвечала, что они с Петром Леонидовичем будут рады нас видеть. А если Капица бывал в тот момент занят с каким-то своим визитёром, он вскорости освобождался. Надо сказать, что к Петру Леонидовичу очень часто приходили люди, незаслуженно обиженные, просить о защите, и он, выслушав их, не только становился на их сторону, не только сочувствовал им, но и не страшился подать голос за них и против кого-то сильного, власть имущего.

К власти имущим Пётр Леонидович относился без эмоций. Не любил с ними фотографироваться и рассказывал по этому поводу историю с академиком Павловым. У Павлова в кабинете висел портрет Александра III. Его много раз уговаривали (и даже угрожали) снять этот портрет. Потом рядом с Александром III стали появляться фотографии Павлова с революционными вождями. Потом эти фотографии стали исчезать. Здесь уже Павлова не уговаривали, а просто приходили и снимали. И, в конце концов, Павлов опять остался с Александром III.

По поводу власти имущих в науке Капица любил пошутить. Так, вернувшись на дачу с заседания, он рассказывал об одном директоре института, который читал доклад, подготовленный ему помощниками. Во время чтения он останавливался и говорил в зал по поводу того или иного места в докладе: «Вот ведь как интересно!» или «Вы подумайте только!»

Во время тяжкой болезни Ландау после автомобильной катастрофы мы с Петром Леонидовичем часто говорили о нём. Капица был серьёзно озабочен состоянием здоровья Льва Давидовича. Видимо, изыскивая какие-нибудь средства для поднятия духа бедного Дау, он попросил меня навестить больного, а потом рассказать ему о моём визите. «К нему, – заметил Пётр Леонидович, – все время ходят физики, а вы друг его юности, и ему наверняка будет приятно вас видеть, тем более что врачи говорят, будто он прекрасно помнит всё, что было в его молодости...»

Видимо, неслучайно я начала и завершаю статью о Капице словами о Ландау. В моём сознании его имя тесно вплелось в этот скромный веночек воспоминаний о Петре Леонидовиче. Всем своим поистине героическим и отцовским отношением к трагической судьбе Льва Давидовича Капица раскрылся как человек возвышенных чувств и деяний.

Будкер

Будучи на гастролях в Новосибирске с Театром имени Маяковского, там я в ту пору работала, я позвонила Алле Александровне Будкер и передала ей привет от её знакомой, которая просила меня рассказать о жизни в Москве. Алла Александровна была обрадована моему звонку и сразу же пригласила меня приехать к ним в Академгородок, где они проживали. Мы условились, что в первый же мой выходной день она пришлёт за мной машину, так как ей хочется познакомиться со мной и познакомить своего мужа, который меня, по её словам, знал. Я была крайне удивлена, так как впервые услышала о Будкере от её приятельницы и никогда в жизни его не видела.

Приехала к ним около двух часов дня в их особняк. Меня встретила молодая девушка прелестной наружности, тёмная шатенка со светлыми лучистыми глазами. Рядом с ней стоял мальчик лет 5—6-ти и с любопытством смотрел на меня. «Как пройти к Алле Александровне?» – спросила я. Девушка, приветливо улыбаясь, сказала: «Это я и есть, и мы вас очень ждём». «Мы с мамой даже вышли встречать вас», – сказал мальчик.

– Ну, спасибо, только я никак не ожидала, что у тебя такая молодая мама, – ответила я.

Поговорили немного с Аллой Александровной. Её маленький сын, взяв меня за руку, потащил осматривать сад, а Алла Александровна стала накрывать стол к обеду.

Когда мы вернулись, стол был накрыт. Вскоре бодро вошёл человек среднего роста, худощавый, с рыжеватой бородкой и усами, озарённый каким-то внутренним светом, явно необычный. Увидев меня и

хитро поглядывая на своих спутников, с которыми он пришёл, хозяин дома театрально приветствовал меня и запел мою песенку из фильма «Остров сокровищ». Как оказалось, Андрей Михайлович смотрел фильм несколько раз и уверял, что он давнишний мой поклонник и рад видеть меня наконец воочию.

Обед прошёл оживлённо, меня расспрашивали о съёмках фильма, об актёрах, игравших в «Острове сокровищ», особенно об Абдулове, Черкасове, Царёве, Климове. Андрей Михайлович, услышав о том, что я очень хорошо знаю Черкасова, попросил рассказать о нём подробнее. И не только как об актёре, но и как о человеке. Я работала с Черкасовым в Ленинградском ТЮЗе, где мы начинали свою жизнь в искусстве, и долго дружила с ним. Будкер считал Черкасова выдающимся художником.

Будкер интересовался также тем, какие спектакли мы привезли в Новосибирск. Что я советую посмотреть. «А то теперь страшновато ходить на всё подряд!» Андрей Михайлович с обеспокоенностью говорил о современном прочтении русских классиков на сцене, спрашивал, с какой мерой ответственности подходят артисты к своему участию в спектаклях? Могут ли актёры влиять на режиссёра в прочтении пьесы?

Много шутили. Андрей Михайлович произвёл на меня впечатление человека, не только занятого своей наукой, но разносторонне образованного во всех областях. Мудрого, с хитринкой в глазах человека, любящего жизнь во всех её проявлениях. Будучи, как мне показалось, влюблённым в свою молодую супругу, он много в тот день острил по поводу её бесхозяйственности. Она со смехом воспринимала его остроты.

Я получила огромное удовольствие от знакомства с этой счастливой супружеской парой. Расставаясь, мы условились, что обязательно встретимся в Москве.

Года через полтора Будкеры приехали в Москву и позвонили нам. Я пригласила их к себе. Мне хотелось повидать их и познакомиться с моим мужем. Будкеры мало изменились, были веселы и возбуждены. Андрей Михайлович и Виктор Михайлович сразу нашли общий язык, между ними завязались интересные разговоры. В этот вечер с нами были также наши любимые и давнишние друзья Аркадий Исаакович Райкин и его жена Руфа Марковна, которые были раньше знакомы с Будкерами.

Было весело, уютно и необычайно интересно. Много говорилось об искусстве – как оно влияет на работоспособность, как расширяет фантазию и круг интересов во всех областях. Затрагивались и другие темы. Я помню слова Андрея Михайловича за обеденным столом, он говорил примерно следующее:

Судьбы современного общества упираются, в конечном счете, в те источники энергии, которыми это общество располагает, в стоимость этой энергии. Резкий скачок в количестве добываемой энергии способен радикальным образом изменить наши представления не только о способах достижения желаемого, но и о том, чего мы, собственно, желаем. Концентрация усилий современной науки на овладении новыми источниками энергии даёт возможность предполагать, что в обозримом будущем мы не только сможем управлять ядерной энергией, но и получим выход к источникам энергии иного, субъядерного порядка, которая по своей мощи будет превышать ядерную в той же мере, в какой ядерная превышает электрическую. Последствия этих открытий трудно прогнозировать и поэтому они требуют размышлений, выходящих далеко за пределы физической теорий.

– Представьте себе, – говорил Андрей Михайлович, – что вы страстно желаете чего-то стоимостью в 100 тысяч рублей, представьте теперь, что это «нечто»

подешевело до 10 рублей. Захотите ли вы в той же степени обладать этим «нечто»? Представьте теперь, что уценка вашего идеала достигла цифры в 10 копеек. Попадёт ли бывший кумир в поле вашего внимания, нагнётесь ли вы за мелкой монетой, лежащей у вас под ногами. Многие идеалы сегодняшнего технического развития обусловлены их невероятной энергетической стоимостью и при инфляции энергии с ними могут произойти удивительные метаморфозы.

Звонок вызванного такси прервал беседу. Будкеры жалели, что приходилось уезжать, а мы, оставшись с Райкиными, ещё долго муссировали эту тему, и я запомнила слова Андрея Михайловича, которые можно применить ко многим ценностям в жизни, претерпевающим инфляцию.

Мне казалось тогда, что возникшая дружба будет продолжаться долго, а на самом деле мы встретились всего лишь ещё один раз, когда были приглашены на новоселье. Это было в 1972 году – Будкеры только что получили квартиру в Москве. Потом они вновь уехали в Новосибирск, а в 1977 году нас потрясло известие о кончине Андрея Михайловича.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Алексей Шестопал (Пугачёв)

Домашний круг. Из писем Виктору

1. ПРЕДАНИЯ

Твой прапрадед Василий Пугачёв был унтер-офицером лейб-гвардии. Прадед, тоже Василий, был регентом хора в дворцовой церкви в Павловске и учителем музыки. Жену его звали Анастасией. В последнюю нашу совместную поездку в Петербург (уже вернувший своё изначальное имя) мы с бабушкой Капой поехали в Павловск, подошли к их кирпичному дому неподалёку от дворцовой ограды (деревянный Павловск почти весь выгорел во время последней войны), прошли по дворцу, в церкви бабушка узнала хоры, на которых она с братьями и сестрами стояла и пела.

От детства в её памяти осталось немного: отец, играющий на скрипке, катание на вейках и финских санях, хрустящая ржаная корка от окорока, запечённого на Рождество, грядки клубники у знакомого священника в Тярлеве, оркестр на вокзале, названия аллея и статуй в парке, гигантские шаги на лужайке перед домом, фамилии одноклассниц по немецкой гимназии: Хрипуновы, Шуленбурги... Так что бабушка не очень преувеличивала, когда писала в анкетах, что после тифа очнулась в детском доме и ничего не помнит.

Весной семнадцатого года во время эпидемии тифа – брюшного, сыпного и возвратного – умерли сначала её отец, потом мать. Когда Клавдию вносили в больницу, ей сказали: «Девочка, посмотри на свою маму». Ей навстречу на носилках несли тело умершей матери.

Крёстная – мама Кока – успела пристроить детей (Клавдию, Евфросинию, Елену и Андрея) в приют. Брат Афанасий умер. Клавдия, как старшая, старалась, чтобы сестёр и брата не разбросали по разным приютам и они не потерялись. После Октябрьского переворота павловские знакомые боялись узнавать друг друга. Через несколько лет Андрей, уже в военной форме, заехал в павловскую церковь и уничтожил записи о крещении с именами крёстных – великих князей.

Воровали деревянные торцы из мостовых, топили буржуйки, ездили в «собачьих будках» (ящиках для инструментов под вагонами) в деревни – выменивать провизию. Потом из детского дома Клавдия попала в театральную студию Брянцева и очень скоро на сцену брянцевского ТЮЗа. В шестнадцать лет она играла главные роли. Юные зрители носили её от театра до дома на руках.

В начале 30-х годов её стали приглашать московские театры и, в конце концов, она осталась в московской Сатире. Сценическая карьера складывалась блестяще. Но люди, которые её любили и которых она любила, один за другим исчезали в водовороте террора. Летом 1937 года на гастролях в Ялте она встретила с твоим дедом Виктором. Когда он сказал ей, что любит её, но не знает, что его ждёт в Москве, она ответила: «Что будет с тобой, будет и со мной».

-

Другой твой прапрадед был мельником на Южном Буге и имел двенадцать детей. Однажды он поехал с мукой в город и увидел, как рабочие прокладывают железную дорогу, а молодой человек в высоких сапогах и фуражке ходит и распоряжается. Прапрадед спросил:

«Кто это?» Ему сказали: «Пан инженер». Он решил, что его сыновья станут инженерами.

Сыновья стали не только инженерами. Старший стал врачом. Девочки окончили гимназии. На вакации все съезжались к родителям, садились вокруг огромного чана с галушками, кругом бродили стада гусей, уток и индюшек. Старший сын ввёл в семейный круг своего товарища Михаила Шестопала, тоже врача, и он женился на младшей из сестёр, твоей прабабке. У неё был хороший голос, и после гимназии она пару лет до замужества училась в консерватории.

Прадед Михаил учился на медицинском факультете в Дерпте (Тарту). На первом курсе он снял комнату, и квартирная хозяйка стала его притеснять. Он пошёл жаловаться к бургомистру – старому буршу с лицом, украшенным шрамами от студенческих дуэлей. Тот обещал помочь, но дал совет, чтобы в будущем не он жаловался, а на него жаловались.

Прадед был земским врачом до русско-японской войны, а когда он с неё вернулся, то обосновался в Харькове. У него был свой дом – первые два этажа занимала клиника, на третьем жила семья. В русскогерманскую войну он был полковником и командовал большим тыловым госпиталем в Козлове. Семья была с ним. Горничных и няnek сменили денщики.

Во время Гражданской войны Харьков шесть раз переходил из рук в руки. Родственники разделились среди белых, красных и самостийников. Прадед и старший брат жены прятали в своих клиниках под видом больных и санитаров то одних, то других. Потом старшему брату надоело. Он был хирургом с европейским именем. Миссия союзников предоставила ему салон-вагон до Севастополя, он взял дочь – выпускницу гимназии (жена умерла ещё до войны), старуху-няньку, которая вырастила его жену и дочь, и

двинулся в Крым. В Севастополе от эпидемии «испанки» умерла дочь. Он на время потерял разум, и нянька через все фронты привезла его обратно в Харьков.

Твой дед Виктор успел пройти несколько классов гимназии. Благодаря домашним воспитательницам – немке и англичанке – он и его младший брат Николай всю жизнь хорошо говорили на этих языках. После революции для поступления в Технологический институт требовалось провариться в рабочей среде – он пошёл монтером на электроподстанцию и учился на рабфаке, где философию преподавал матрос из Кронштадта. Однажды философ пришёл смущённым и сказал: «Ось, хлопци, що ж я зробив. Усе, що я диктував – Кант, Кант, Кант, то треба перечеркувати и надписувати – Хегель, Хегель, Хегель».

В Технологическом в чертёжках ещё сидели вечные студенты довоенных времён, доучивались после десяти лет окопов, пили пиво, пели солдатские песни. Виктору на первом курсе было пятнадцать, относились к нему неплохо, ругали за то, что носил шляпу.

Защитив диплом, он работал на Паровозостроительном, но шляпу ему припомнили, когда начались процессы Промпартии. Пришлось срочно уехать в Москву и там, гуляя по Мясницкой, он увидел дверную табличку дирекции будущего Горько веко го автозавода и объявление о найме на работу. Он открыл дверь и через пару месяцев оказался в Детройте на заводах Форда, где стажировались будущие инженеры и мастера ГАЗа.

Об американских приключениях твоего деда хорошо написал Анатолий Аграновский в «Репортаже из будущего». Вернувшись домой, Виктор Шестопал участвовал в выборе площадки для строительства автозавода, был самым молодым из начальников цехов (он руководил литейным) и самым молодым среди профессоров Горьковского политеха. Среди друзей он

был известен как автомобилист, боксёр и танцор. Ещё он был известен тем, что спорил с Дыбецем, спорить с которым было опасно. Дыбец, директор завода, был анархистом, а потом коммунистом, когда-то спасшим свою бригаду, попавшую в плен к Махно. Махно велел всех расстрелять, но узнав, что командир бригады Дыбец, приказал отпустить и неделю пил с Дыбецем, убеждая его вернуться в анархизм. Не уговорил, плюнул и тоже отпустил. Дыбеца расстреляли в тридцатых.

На пуск автозавода приехал Серго Орджоникидзе, познакомился с молодой командой и через некоторое время пригласил Виктора Шестопала в Наркомтяжпром в группу помощников наркома. В 1937 году после командировки на заводы в Горловку Виктор Михайлович с вокзала поехал в наркомат и, войдя через центральный подъезд, удивился безлюдью в коридорах. Он прошёл в канцелярию отметить командировку и начальник канцелярии, не поднимая головы, сказал: «Ты не задавай вопросы, а отвечай на мои. Отпуск неотгулянный есть? Деньги есть? Уехать куда есть? Вот тебе отпускное удостоверение и выходи не через центральный, а через боковой. В кабинет и в квартиру не заходи».

Он уехал к родителям в Харьков и там из газет узнал, что Серго погиб и половина наркомата арестована. Он погостил у родителей и перебрался в Ялту. В Ялте гастролировал Московский театр сатиры. Обедая в гостинице, Виктор Михайлович попросил своего знакомого Владимира Яковлевича Хенкина, сидящего за соседним столиком, представить его партнёрше Хенкина по сцене Клавдии Васильевне Пугачёвой. Через две недели пришла пора уезжать, и он сказал ей, что не знает, что его ждёт в Москве. Она ответила: «Что будет с тобой, будет и со мной».

2. НА ДАЧАХ

Твой дед Виктор вернулся из Австрии в конце лета 45-го, и в честь этого события Охлопков устроил факельное шествие на Николиной Горе, обломав на даче Шмидтов ножки от плетёных кресел. Отто Юльевич Шмидт отнёсся к этому спокойно (кажется, даже участвовал), но председатель РАНИС Семашко сделал бабушке Капе строгое замечание, чтобы хулиганов на Николину не приглашали.

Отто Юльевича с пушистой бородой я помню, конечно, позже. Он тепло относился к твоей бабушке, которая в тяжёлый момент ледового дрейфа сибиряковцев послала радиограмму одному из спутников Шмидта: «Плюй на всё, дрейфуй домой!» Этот лозунг ободрил команду, и О. Ю. любил его повторять. Помню О. Ю. в дощатом клубе РАНИС (кооператив работников науки и искусства), рассказывающего о происхождении звёзд и планет. Там же, в клубе, мы смотрели кино и стреляли друг в друга из водяных пистолетов.

По дороге из Австрии Виктор Михайлович, который ехал с водителем-денщиком на трофейном «Штейере», встретился с другим полковником, который со своим денщиком передвигался медленнее, то есть попросту пешком, потому что гнал двух породистых трофейных коров в деревню к родне одного из маршалов.

Коров держали не только маршалы. На Николиной коров держали многие и давали им звучные имена, достойные РАНИС: Афродита, Юнона etc. Пастух запомнить эти имена не мог и звал скотину по именам владельцев. На лугу раздавалось: Нежданова, куда прёшь, проклятая! Михалков, опять в овсы полез!

Быка звали Тристан, и нянька Ксения сокрушалась: «Милай ты наш, хорошей, да за што жтебя, красивого,

Дристаном-то прозвали...»

Наталью Петровну Кончаловскую помню на лугу с теми же коровами и в саду с цветами и овощами в руках. Несколько лет тому назад мы встретили у Оки Наташу Поленову с детьми, и я удивился сходству женщин Поленовых и Кончаловских—такие же румяные, плотные, босоногие нимфы.

Наталья Петровна дарила мне книжки «Нашей древней столицы» с её стихами и гравюрами Фаворского.

Другие книжки дарила Александра Яковлевна Бруштейн, рядом с которой мы жили много лет на даче Илюши Манько - старого большевика, робкого и близорукого, с которым я играл в шашки. С другой стороны стояла дача Безыменских. У них жили Кузма-ки - семья моего друга Саши. Отец Саши, профессор-металлург, сварщик, был крупным мужественным человеком, и таким же крупным, красивым был его старший сын - брат Саши по отцу. Подростком он попал под трамвай и потерял руку. Тогда отец засунул одну из своих рук за ремень и год обходился одной рукой, чтобы показать мальчику, что так можно жить. Мальчик вырос и стал чемпионом страны по яхтам, авиаконструктором, доктором наук. Он отлично играл в теннис на корте у старика Гольденвейзера. Ещё молодым человеком он погиб, катаясь на горных лыжах.

Забора у Манько не было, а были жерди на столбах, на которых мы с Сашей качались. Когда жерди ломались, Илюша вздыхал. Другие дачи вместо заборов были огорожены колючей проволокой военных времён. Это привело в изумление моего дядю Николая, когда в 56-м году он вернулся из лагерей и поселился у нас на Николиной. Мы встречали его с папой на вокзале. Он сошёл с поезда - летом в ватнике, с фанерным чемоданом, бородатый. Твоя бабушка в это время плыла

на теплоходе «Победа» вокруг Европы и, кажется, была в Неаполе.

Тогда же, летом 56-го, у Капиц на лужайке перед домом широко праздновали день рождения Петра Леонидовича. Но их дом я помню раньше, когда Пётр Леонидович с сыновьями строил лодку. В разлив их дача оказывалась на острове, и лодка была нужна. Однажды, когда я глядел на эту лодку (мне было лет 10), Пётр Леонидович спросил, кем я хочу стать. Я сказал, что физиком. Тогда он дал мне игрушку. Из диска высовывается голова в чалме, на шее-гвоздике, а сбоку индус с мечом. Меч над шеей. Нажимаешь на кнопку – чик! Меч под шеей, а голова на месте. В чём секрет? Я стал строить догадки, запутался и сказал, что я вообще против смертной казни. «Так, братец, – заключил Пётр Леонидович, – будешь ты гуманитарием». Секрет заключался в том, что меч делал полный оборот назад, но так быстро, что глаз не замечал...

На даче у Бруштейнов жила Наталья Александровна Розенель. С Розенель твоя бабушка познакомилась в середине 20-х, когда Семашко привёл её в Москве на обед к Луначарским. Анатолия Васильевича она видела раньше в театральной студии Брянцева и во время его диспутов с Введенским (с младшей дочерью Введенского Ольгой мы познакомились в Тарусе и рассматривали её очень интересный семейный альбом). В другой раз в Москве, в двухъярусной квартире А. В. и Н. А., Клавдия стояла на балкончике антресолей вместе с вахтанговской молодёжью (Мансуровой, Завадским), слушая чтение и обсуждение новой пьесы А. В. В тридцатых К. В. и Н. А. встречались часто и дружили.

Там же, на даче у Бруштейнов, жила дочь Натальи Александровны Ирина, которую твоя бабушка перед войной познакомила с Сергеем Мартинсоном. Совсем молоденькая Ирина протянула руку для поцелуя и

томно сказала: «Луначарская». Мартинсон щёлкнул каблуками и ответил: «Не слышал!»

Этот эпизод вспоминается в связи с другим николагорским героем—Абрамом Зискиндом, секретарём Орджоникидзе, владельцем первого личного спортивного самолёта в Москве, вернувшегося из ссылки ещё до 56-го года и не имевшего права проживать в Москве. Потому проживавшего у нас на Николиной.

В начале 20-х он поехал комиссаром футбольной сборной по приглашению профсоюзных клубов в Европу. Интерес к большевикам был столь велик, что в Нидерландах их пригласили во дворец. Королева протянула ему руку и произнесла: «Вильгельмина Голландская». Он потряс её руку и сказал: «Абрам Зискинд!»

До того как он штурмовал Зимний, Зискинд поддерживал себя и партию профессиональной игрой на бильярде. И он повадился ходить с Николиной в санаторий «Сосны» (IV управления). Там, конечно, заинтересовались таким игроком, и ему пришлось драпать за 101-й километр.

А Вильгельмина Голландская подарила Сталину к 70-летию щенка спаниеля. Сталин отдал щенка сыну Василию, тот передал егерю в Завидово, егерь назвал щенка Милкой. От этой Милки Сталиной и Тёмки Крестинского (трофейного, «взятого на шпагу», как говорил Алексей Толстой) пошёл род московских спаниелей, среди которых был и Кузька - наш спаниель, привезённый на Николину Гору Юрой Крестинским, секретарём Алексея Николаевича и племянником Людмилы Толстой. Юра вёз щенка из Завидова на груди под старой штурманской курткой и говорил потом, что все его боевые испытания меркнут перед этой поездкой, потому что щенок его всего изодрал и описал.

По дороге на Николину мы иногда заезжали в Жуковку в гости к бывшей горничной Толстых Лене которая с мужем и детьми жила в одном доме со старой толстовской кухаркой – тётёй Пашей. Однажды я провёл у них мартовские каникулы. Тётя Паша готовила в печке кашу в горшочках, пироги. У печки грелись новорождённые козлята. В буфете стояли штофы и кубки старого стекла – подарки Толстого.

Через поле от Жуковки – Барвиха. В июне 61-го года мне там сняли комнату в деревне с условием, чтобы хозяйка кормила. Сидел я там и готовился к вступительным экзаменам в МГИМО. В то лето я познакомился с красивой девочкой Ниной и другими обитателями большой дачи Пешковых. В овраге на пешковском участке соловьи пели весь июнь. А у Нининой прабабушки Екатерины Павловны можно было встретить людей необычных – то Марию Будберг, то Питера Устинова. Всё это отвлекало от занятий, но в институт я всё же поступил.

На большой даче у гостеприимных её хозяев мы с родителями бывали много лет, в том числе я прожил несколько зимних месяцев на пару с Екатериной Павловной – она на первом этаже, я на втором. По вечерам на кухне я слушал её рассказы про Алексея Толстого, которого она гимназисткой встречала мальчиком с локонами и бантом на шее, гулявшего с няней в парке над Волгой, про Владимира Ильича, которого она потчевала не только «Аппассионатой», про Азефа, которого уже после разоблачения она видела мелькнувшим (и узнавшим её) в Германии...

Через двадцать лет после нашего знакомства с Ниной мы встречали в Барвихе Новый год с её кузенком Максом и его женой – тоже Ниной. Макс (сейчас уже Посол) готовился тогда к поездке в Афганистан. Его жена ждала ребенка. Они достали к командировке ящик копчёной колбасы и хранили его на чердаке. А

мыши всю колбасу пообгрызали. От огорчения Максова жена потеряла ключи от сейфа. В утешение я написал им стихи:

Я замечаю много лет
Добру случиться или лиху
Но неизменный ход планет
Приводит вновь меня в Барвиху.
И я доверчив стал к судьбе —
Пускай своим несётся ходом
И сносит вновь меня к тебе.
Привет, Барвиха!
С Новым годом!

3. КРЁСТНЫЙ

Если бы я родился девочкой, то меня назвали Алёной. Так было задумано: мальчик—Алёша, девочка—Алёна.

В честь Толстого.

Алексей-с-гор-вода, Алексей-пролей-кувшин, на Алексея-теплага доставай ульи из мшеника (Даль).

Алексей – «пособитель, защитник» (греческое).

Алексей – Человек Божий.

Лосев в «Философии имени» пишет: «...Имя есть жизнь... Человек, для которого нет имени, для которого имя только простой звук, а не сами предметы в их смысловой явленности, этот человек глух и нем, и живёт он в глухонемой действительности».

Флоренский в «Именах» пишет: «По имени и житие» – стереотипная фраза житий; по имени – житие, а не имя по житию».

Думаю, Алексею Николаевичу ближе были природные толкования его имени. Так и близкие его

воспринимали.

Алексей-с-гор-вода!
Стала я на ломкой льдине.
И несёт меня - куда? —
Ветер звонкий, ветер синий,
Алексей-с-гор-вода!
Ах, не страшно, если тает
Под ногой кусочек льда,
Если сердце утопает...

Наталья Крандиевская-Толстая

Первые мои встречи с Толстым - не через книги, а через вещи и через людей. После репетиций в театре (науглу Никитской и Собиновского) мы с мамой заходили в дом Толстых на Спиридоновке. Детей у Людмилы не было. Меня она звала крестником. Пока взрослые пили чай, я бродил по квартире, рассматривал книги и гравюры. Мебель у Толстых была такая же, как у нас, вернее, у нас, как у Толстых, потому что выбиралась по совету Алексея Николаевича перед войной. А на кушетке, стоявшей в кабинете А. Н. и потом купленной у Людмилы, я проспал много лет. Вот я сейчас пишу, а на ней Шуша лежит, хвостом накрылся, о мышах размышляет.

За мной стоит буфет с недоремонтированными замочными вставками. Их не успели проморить, и они выделяются - светлые на тёмном. В воскресенье 22 июня 1941 года Клавдия Васильевна была на гастролях в Киеве, а на Плющихе у Виктора Михайловича работал краснодеревщик Толстого. Они вместе прослушали выступление Молотова, мастер собрал инструменты, сказал: «Прощайте, Бог даст, после войны свидимся». Перекрестился и ушёл.

Вещи - как рамки картины, на которой люди, собиравшиеся вокруг Толстого. Тимоша Пешкова, Валентина Ходасевич, Козловский, Семён Хмара с гитарой, Верейские, Чуковский... Конечно, Андроников, изображающий Толстого. Под его толстовский голос и под романсы Хмары я часто засыпал то у нас дома, то у Толстых.

Когда шли от Толстых домой, то на Тверском бульваре заходили к Анастасии Потоцкой, к Михоэлсам. С Михоэлсом Толстой последний раз был в гостях на Каляевской, и Михоэлс привёз твоей бабушке письмо Толстого, где он (уже смертельно больной) шутил и уговаривал её не беспокоиться в связи с тем, что я не торопился появляться на свет.

Через три года за одним столом с Михоэлсами встречали новый, 1948-й год, мои родители, дядя Николай и его жена - художница Тина Кореи. 13 января 1948 года Михоэлс был убит. Вскоре Николай был арестован. Круг знакомых сузился мгновенно. Но в доме Людмилы Толстой мы продолжали бывать. И она бывала у нас на Каляевской.

Толстого часто вспоминали у Капиц на Николиной. Осиротевший толстовский кружок жался к Петру Леонидовичу. Хотя трудно было сказать, безопаснее или опаснее было рядом с Капицей, сидевшим в своей «избе физических проблем». Толстого и Капицу роднило отношение к властям. «Обижаются на жену и на любовницу, - говорил Пётр Леонидович. - На правительство не обижаются...»

Ну хорошо, а книги? С «Петром Первым» я вырос. Пётр - отличное руководство по России и по западным реформам в России. Как говорил другой герой: «Очень, батенька, очень своевременная книга!»

Почитай. И «День Петра» почитай. Лев Николаевич хотел писать роман о Петре, да испугался. Алексей

Николаевич не испугался. И Пушкин не испугался. Пушкин и Пугачёва не испугался.

Из «Хождений по мукам» я люблю первую часть – «Сестры». Там есть чудное место, когда Телегин с Дашей плывут на пароходе по Волге. Я его перечитывал, когда мы плыли на «Мельникове-Печерском». Тогда ещё на пристанях встречались пароходы фирмы «Самолёт», дореволюционной постройки, с зеркальными стёклами кают-компаний, с плавными обводами палубы, с корзинами астраханских арбузов.

Толстой чувствовал дух Волги, дух Заволжья. Он ведь был не только Толстой, но и Тургенев по матери, род свой вёл от Мирзы Тургеня.

«Детство Никиты» – моя любимая книга.

Владимир Глоцер

Вот какой Хармс!^[1] Взгляд современников

Вот какой Хармс! – говорю я и тут же обрываю себя: а какой? Кроме внешнего облика – одежды, выражения лица, – в чём все авторы воспоминаний, в общем-то, сходятся, – он у каждого мемуариста свой, новый, другой. Иной Хармс. Как же так? Разве так бывает? Но любой художник-портретист, представляя зрителю портреты одного и того же человека, сделанные в разное время, скажет: что, не очень похож? Но это уже другой час дня, другое освещение. Что же говорить о *разных* художниках, которые писали одного и того же человека в *разные* годы. И мемуаристы, чьи воспоминания представлены на этих страницах, видели Даниила Хармса в разные годы, и он не мог быть на протяжении полутора десятилетий (основной охват времени) одним и тем же, неизменным Даниилом Ивановичем.

Всё это как бы само собой разумеется. А вот что не столь очевидно.

Все мемуаристы сходятся в том, что Даниил Иванович Хармс был человек необыкновенный. И все, кто вспоминал о нём, чувствовали это уже тогда, когда его знали. Но вот незадача, – чувствуя, понимая, никто из них не озаботился в своё время что-то записать, с ним связанное (исключение – Корней Чуковский), никто не сослался на свой дневник или что-то подобное. «Если бы мы знали, что он будет так интересовать всех, – говорили мне, – мы бы, конечно, записали для памяти что-то... А так, это был наш друг, знакомый, обаятельный Даня, Даниил Иванович, с которым мы

виделись часто, – что же тут фиксировать?..» Вот такое расхожее объяснение.

Не забудем, однако, что это было время (20-е, 30-е годы), не благоприятное для дневников. Дневника, собственного же дневника боялись. Он мог послужить – и, бывало, служил обличительным документом против того, кто его вёл. (И удивительно, в частности, что в силу врождённой привычки дневники всё же вели и Даниил Хармс, и его отец, Иван Павлович Ювачев.)

Итак, моя просьба вспомнить и рассказать о Хармсе заставляла многих врасплох. Но, начав вспоминать о нём, вспоминали его, за редким исключением, с удовольствием. Потому что Хармс был слишком колоритной фигурой, и забыть его никто из встречавших его, пускай десятилетия назад, не мог...

Даниил Хармс (1905–1942), поэт, прозаик, драматург, детский писатель, всё больше занимает читателей. «Меня, – писал он, – интересует только *«чушь»*; только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в своём нелепом проявлении...» Теперь уже не кажется странным, что эта *«чушь»* оказалась для нынешнего читателя более существенной, чем та многозначительная литература, что процветала в его, Хармса, время. Хармс, который почти совсем не печатался в отпущенные ему полтора десятилетия, словно воскрес из литературного небытия и востребован нашим временем.

При жизни, как известно, он сумел опубликовать только два свои «взрослые» стихотворения и всего однажды на сцене ленинградского Дома печати прошла его пьеса «Елизавета Бам», написанная в 1927-м. И всё! Да и то одно из напечатанных стихотворений было подправлено цензурой. Она не выдержала названия – «Стих Петра-Яшкина-коммуниста», убрав из него последнее слово. Это название не очень приятно

сочеталось с началом стихотворенья: «Мы бежали как сажени / на последнее сражение / наши пики притупились...» и так далее.

То, что Хармс писал, по его собственному признанию, не имело практического смысла. Зато читатель наших дней увидел в лаконичных, в полстраницы рассказах Хармса вполне представительную картину жизни. Скажем, в таком коротеньком рассказе, как «Начало очень хорошего летнего дня (Симфония)», из его известного цикла «Случаи».

Да, читателя сегодня привлёк Хармс ёмкостью своего описания абсурдной жизни. Но он, читатель, ещё почувствовал, что это было по-своему беспримерное творчество. Хармс писал стихи, рассказы, пьесы без всякой надежды, что они увидят свет при жизни его. Писал «в стол». И не делал никаких попыток опубликовать им написанное.

Он был и есть, безусловно, из тех писателей, жизнь и судьба которых интересует читателя ничуть не меньше, чем его сочинения. «Элэс (прозвище Леонида Савельевича Липавского. – В. Г.), – обронил Хармс в своем Дневнике, – утверждает, что мы из материала предназначенного для гениев» (запись 22 ноября 1937 года). Читатель превосходно чувствует этот материал, составляющий основу личности Хармса. И пристально вглядывается в его жизнь и судьбу.

Всем своим жизненным поведением Хармс провоцирует своего читателя на это вглядыванье. Недаром он сам полагал, что «свою жизнь создать» для него едва ли не важнее, чем писать стихи. И это ощущали его близкие, друзья, которые его хорошо знали. Не зря, по свидетельствуя. С. Друскина, его первый друг, Александр Иванович Введенский, сказал: «Хармс не создаёт искусство, а сам есть искусство».

Всё это я говорю к тому, что воспоминания о нём – не какое-то отдельное, а многие – дают возможность прикоснуться, ощутить особенность человека, который «сам есть искусство».

Воспоминания о Данииле Хармсе я собирал и записывал на протяжении полувека. Пожалуй, уже никого из мемуаристов нет в живых. Но у меня никогда не померкнет чувство признательности к ним за то, что они делились со мной своими воспоминаниями о Данииле Ивановиче Хармсе.

Клавдия Пугачёва

«Я понимала десятым чувством,

что я ему нравлюсь...»

Клавдия Васильевна Пугачёва (1906–1996), актриса. Адресат, быть может, самых значительных писем Хармса, которые он писал ей, когда она переехала из Ленинграда в Москву. Опубликованы мной в «Новом мире» в 1988 году (№ 4).

Основная запись воспоминаний осуществлена 20 февраля 1987 года у неё дома, в Москве, на улице Каляевской, 5, и дополнена другими моими записями её воспоминаний, сделанными впоследствии.

-

Впервые я его увидела на наших «четвергах», которые устраивал Маршак в ТЮЗе, – он читал свои стихи. Маршак был у нас зав. литчастью и устраивал эти

вечера. Приходили Житков, Евгений Шварц,^[2] Александра Бруштейн...^[3]

В ТЮЗе Брянцева^[4] я была с 24-го года и уже в 24-м была актрисой. Нет, вру. У нас был спектакль в студии, «Вильгельм Телль», и я играла Телля. И этот спектакль иногда показывался на сцене ТЮЗа. У меня были длинные волосы, я была в хитоне. Мы все играли в хитонах.

После какого-то спектакля Брянцев привёл за кулисы Антона Шварца,^[5] Хармса и Маршака. И Антон Шварц, это был первый мужчина в моей жизни, который поцеловал мне руку, а Брянцев^[6] тогда сказал: «Вот мы и взрослые стали». И потом, когда я играла в Театре Революции, и персонаж там говорит Аннушке: «Вот мы и взрослыми стали», я всегда вспоминала Брянцева.

Мой первый муж Миша^[7] был сын Александры Яковлевны Бруштейн. Мы разошлись с ним при очень странных обстоятельствах. Миша из-за того, что просиживал в театре *целые дни*, – он был тогда студент Технологического института, – не сдал экзамены, и ему пришлось оттуда уйти. И отец его отправил в *Саратов* учиться.

Тут, когда Миша уехал, на меня накинулись кавалеры. Я не могу вспомнить, кто ко мне привёл Хармса домой. Я думаю, что это Лёва Канторович.^[8] Он был у нас в студии художник-декоратор.

Хармс появился в чёрной шубе. Какая-то подстёжка такая бывает, енотовая, такая же шапка. Я ему ещё сказала: «О, шуба, как у попа».

Он приходил, прямо скажем, влюблённый, комплименты мне говорил и всё время просил: «Подарите мне что-нибудь на память».

Я ему сказала: «Так как вы человек оригинальный, то вам надо сделать оригинальный подарок».

И я ему подарила чекан – инструмент, на котором я играла в «Детях Индии». Это что-то среднее, вроде флейты с гобоем. Он его в письмах ко мне упоминает.^[9]

Был очень смешной случай. Как-то я вышла из театра, и меня схватил сразу Ландау.^[10] А у Ландау была такая манера—он мог прийти одетый как попало – носки у него были с дырой, он как-то странно одевался, но я уже была замужем за Мишей, так что меня хорошо одевали. Значит, у меня была лиса, – тогда были модны рыжие лисы на пальто, через плечо. А мальчишки, зрители, мои поклонники, страшно не любили, когда меня кто-нибудь встречал после спектакля. И они обсуждали моего кавалера довольно громко: что он некрасив и не так одет. Я поворачивалась иногда и говорила: «Ребята, прекратите!»

Дау что-то сказал им дерзкое. Тогда они дёрнули меня за хвост у лисы, крикнули: «На память!» – и подрали. Дау помчался за ними. Тут появился Хармс и сказал: «Помочь?» Я ему: «Что помочь?» – «Вашему кавалеру». Я говорю: «Конечно». И он побежал за ними. И они мне принесли лисий хвост как трофей. Хармс вежливо сказал: «Я исполнил свой долг», – и удалился. Мы пошли дальше с Дау, он провожал меня.

Апотомдома, когда Хармс у меня был, он спросил: «Кто это был?» – о Дау. (Тогда Хармс ещё не бывал у меня. Я ему сказала: «Человек, который мне свидание назначал на кладбище». Хармс сказал: «Оригинально». Я ему даже не объяснила, кто это такой.)

Он смешной был человек, Хармс. Рассказывал он необыкновенные истории, я его слушала с открытым ртом. Он мне всегда говорил: «Вы как малое дитё, – когда вы открыли рот, я уже знаю, что вам интересно».

И я всегда его спрашивала: «Это что, правда, или вы придумали?» Он всегда рассказывал, что это с ним всё было.

И всё время звал меня к себе домой, чтобы я посмотрела какую-то адскую машину. А когда я спрашивала: «А зачем вам такую машину в доме держать?» – он говорил: «А я *по ней* узнаю людей. Если человек приходит и спрашивает: «Что это за машина?», то это *один* человек. А если ничего не спрашивает, то это *другой* человек». Он, конечно, разъяснял, что он имеет в виду, но я уже не помню, что это значит. Он говорил, что у него были неприятности из-за этой машины, потому что думали, что она взрывательная. [\[11\]](#)

У него были такие истории, что даже не верилось, что это могло быть. Но он каждый разуверял, что это было с ним. И я смеялась от души.

Дома у него я ни разу не была.

Когда я говорила, что я сегодня в театре, он всегда спрашивал: «Кто вас сегодня провожает?»

Однажды он лёг у меня на диван, закрыл глаза и сказал: «Если б я мог остаться здесь навсегда!» Я подошла к нему – тоже дура была! – положила два пяточка ему на глаза и сказала: «Придётся вам умереть немедленно».

Никакой надежды я ему не давала. Я относилась к нему очень хорошо, но только как к автору. Вы что шутите – сколько его стихов в ТЮЗе на «четвергах» прочитала! Сколько раз я читала его «Сорок четыре весёлых чижа»!

«Жили в квартире Сорок четыре Сорок четыре Весёлых чижа...» Но я почему-то думала, что это только Хармс написал. А потом я прочла в сочинениях Маршака, что это и Маршак написал. [\[12\]](#)

Это ведь всё было так. Даниил мне много сам читал. Он мне рассказывал, читал. Я ему пела. Он безумно

любил «Цыганочку». Тогда цыганские певицы перестраивались...

Я думаю, что он приходил ко мне поржать. Он так смеялся, когда я выпендривалась. Он всегда ко мне приставал: «Умирать будем?.. Уезжать будем?.. «Цыганочку» будем?..»

Он ещё говорил: «Щепкину-Куперник вспомним?» Она писала для нашей студии чудовищные стихи, – она тогда тоже перестраивалась. Я их так ненавидела, что даже помню, конечно.

Люди мысли, люди дела,
Вы ко мне явитесь смело,
Побросайте все станки,
Книги бросьте из руки.
Одарю я вас цветами,
И мечтами, и лучами.
В груди ваши я волью
Новые восторги, силы.
Вы мне любы, вы мне милы,
Вы мне милы навсегда,
Люди честного труда!^[13]

И мы эту дрянь должны были читать. Дети, дети! Мы плевались её стихами.

Ещё я читала ему, я его всегда изводила:

Я б умереть хотел на крыльях упоенья,
В ленивом полусне, навеянном мечтой,
Без мук раскаянья, без пытки сожаленья,
Без малодушных слёз прощания с землёй.

Я б умереть хотел душистою весной
В запущенном саду, в благоуханный день,
И чтобы кипа роз дремала надо мною

И колыхалася цветущая сирень.
Чтоб не молился я, не плакал, умирая,
А чтоб волна немая
Беззвучно отдала меня другой волне... [\[14\]](#)

И я всегда ему это читала и говорила: «Я скоро умру и перед смертью буду читать эти стихи». Он всегда говорил: «Вы знаете, сколько вы проживёте?» – «Сколько?» – «Минимум сто». Я, кажется, к этому приближаюсь.

Я ещё тогда пела. А потом сорвала себе голос в нарвском Доме культуры. Я пела частушки и сорвала себе голос. У меня сестра пела, брат пел. Тогда пели в манере цыганской. И юбки поднимала, и шлёпала ногами, и выбрасывала ноги. И я всегда пела «Цыганочку».

Я читала при Хармсе всегда одни и те же стихи. Я не помню чьи.

Ушла... Завяли ветки Сирени голубой. И даже чижик в клетке Заплакал надо мной.

Что пользы, глупый чижик?
Что пользы нам грустить?
Она теперь в Париже,
В Берлине, может быть.

Страшнее страшных пугал
Красивых честный путь.
И нам в наш тихий угол
Беглянки не вернуть.

От Знаменья псаломщик
Зашёл попить чайку,
Большой, костлявый, тощий,

В цилиндре на боку.

На днях его подруга
Ушла в весёлый дом, И мы теперь друг друга,
Наверное, пойдем.

Мы ничего не знаем, Ни как, ни почему. Весь
мир необитаем, Не ясен он уму.

А песню вырвет мука. Так, старая, она: «Разлука
ты, разлука, Чужая сторона».

Это, кажется, даже Гумилёва.^[15]

Любовных объяснений у меня с ним не было. Я относилась к нему как к старшему товарищу, которого надо развлекать. Я не знаю, намного ли он был старше меня. Я-то считала, что он намного старше. Другие звонили: «Я бегу!» А он звонил: «Можно к вам зайти?» Я понимала десятым чувством, что я ему нравлюсь. Но в этом не было элемента, как между мужчиной и женщиной. Я уже привыкла к тому, что я мальчишкам нравилась. Но я его считала мужчиной.

Он приходил, на каком-то языке произносил несколько фраз. По-английски, что ли. И потом делал рожу такую: непонятно? – «А что вы сказали?» – «Аэто я не скажу, что я сказал».

Он очень скромно себя вёл. Ужасно стеснялся, когда я его угощала. Уходил поздно, – засиживались до двух часов. Но он много читал, не только свои стихи.

Я не собиралась за Хармса замуж, – прямо скажем, он мне нравился как поэт, как талантливый человек, и нравился мне в это время Коля Акимов.^[16] Но я видела, что он восторженно относится ко всему, что я делала. А когда видишь, что человеку нравишься, то лезешь из кожи вон, чтобы доставить ему удовольствие.

Мне в моей жизни приписывали много романов. С кем увижусь – с тем у меня роман! Так и с Хармсом.

Однажды он был очень взволнован. Он сказал, что когда уходил из моего дома – а у нас закрывались ворота, – дворник открывал ему. А денег у него не было. И он его так благодарил: в его ладошку будто бы вкладывал кулаком деньги, разжимал кулак, а потом закрывал его ладонь, и дворник, убеждённый, что он дал деньги, кланялся, кланялся и кланялся.

И когда он мне это рассказал, я ему сказала: «Ну какое свинство! Что ж вы обманываете, – вы бы мне сказали, я бы вам дала деньги». Он говорил: «Ну не было у меня денег!..» А может быть, он всё это выдумал.

В 1932 году приняла приглашение Николая Павловича Охлопкова на роль брехтовской Жанны д'Арк и переехала в Москву, в Реалистический театр.^[17] С тех пор он мне писал. Я только очень хорошо помню вот что. Меня потрясло, что он, как он говорит, видел меня четыре раза.^[18] Это он врёт. Четыре раза он был у меня *в доме*. А я его видела и на «четвергах», и когда он заходил за мной после спектакля.

Самое смешное, что в письмах^[19] он меня называет Клавдией Васильевной. А в жизни он меня не так называл. Капелькой. Но меня многие так называли.^[20]

А теперь о конце нашей переписки. История тут такая.

Володька Яхонтов^[21] был безумно в меня влюблён, – что было, то было... Он был талантливый человек, пусть земля ему будет пухом. И страшный хулиган. Мы с Володькой репетировали «Горе от ума». Он хотел делать театр на двоих. Я тогда уходила от Охлопкова... Он приходил ко мне каждый раз с новой дамой, бросал к ногам плащ, на диван – цилиндр и кричал: «Моя жена!» Я ему сказала, что, «если ты не перестанешь

водить ко мне б...ей, я с тобой не буду иметь никакого дела».

Вот однажды приехал Моргулис.^[22] Я первый раз в жизни его видела и последний, слава Богу. Володьку приглашали в разные дома. Он умолял меня поехать с ним. «Поедем! Поедем!» – «Ну поедем». Когда мы приехали, там были одни женщины. Но Володя повёл себя так хулигански, что – а было очень поздно – я ушла в другую комнату и просила Моргулиса меня проводить. Но он сказал: «Я не могу, я с Яхонтовым пришёл». Потом Володька пришёл, и я ему всю ночь выговаривала. Где был Моргулис, я не знаю. После этого Володьке я не открывала ни на один звонок. Вот, видно, Моргулис что-то написал Хармсу, и Даниил Иванович после этого написал мне такое письмо.

Я ему после его письма *ни звука* не написала. Как только он упомянул Моргулиса, я поняла, что Володька столько наговорил Моргулису! Моргулис мог всё это рассказать Хармсу...

Это было последнее письмо, которое я получила. И когда я увидела слово *Моргулис*, Хармс для меня закончился.^[23]

Мы расстались с ним в письмах.

Первый раз в жизни Даниил Иванович позвонил в Москву – он никогда не звонил – и спросил: «Вы живы?» – «Да, – сказала я. – А что за странные письма вы мне шлёте?» На что он сказал: «Неужели вы ничего не поняли? Я всё ещё вас люблю по-прежнему». И он повесил быстро телефон.

Вот почему мне странно, что он быстро женился. Значит, всё это было придумано? В общем, не знаю, не знаю. Я рассталась на том, что он меня всё ещё любит, и вдруг узнаю, что он женился. И всё, больше я ничего не знала, не получала от него.

Был ещё один телефонный звонок, где он извинялся: «Клавдия Васильевна, вы меня простите за такое письмо». А я его не получала. Я сказала, что если вы общаетесь с Моргулисом, нам разговаривать не о чём. Больше он мне не звонил. Я не знаю, что ему написал Моргулис.

А что касается «Травы», то это письмо я, наверное, разорвала.^[24]

Я дама была странная, как вы понимаете. И я могла получить письмо от Акимова, вставить в письмо, которое я писала Хармсу, и отослать. Я могла переписать из письма Даниила Ивановича что-нибудь оригинальное, а остальное разорвать. Это чудо, что эти письма ещё сохранились, я не такие ещё письма рвала. И мне перед Наташей Кончаловской^[25] неловко. Я письмо, которое я списала у Дани, послала ей.

Странно, что у него не сохранилось ни одного моего письма.

Для меня Хармс ещё не был таким великим человеком. Я считала, что я пуп земли. А всё случилось наоборот: те, кого я знала, сделались академиками, знаменитостями, а я влачу...

Письма Даниила Хармса к Клавдии Пугачёвой [\[26\]](#)

1

Среда, 20 сентября 1933 года. Петербург.

Дорогая Клавдия Васильевна,

оказалось не так просто написать Вам обещанное письмо. Ну в чём я разоблачу себя? И откуда взять мне обещанное красноречие? Поэтому я просто отказываюсь от обещанного письма и пишу Вам просто письмо от всей души и по доброй воле. Пусть первая часть письма будет нежной, вторая – игривой, а третья – деловой. Может быть, некоторая доля обещанного и войдёт в это произведение, но, во всяком случае, я специально заботиться об этом не буду.

Единственное, что я выполню точно, это опущу письмо в почтовую кружку 21-го сентября 1933 года.

Часть I (нежная)

Милая Клавдия Васильевна, эта часть письма должна быть нежной. Это и нетрудно сделать, ибо поистине моё отношение к Вам достигло нежности просто удивительной. Достаточно мне написать всё, что взбредёт в голову, но думая только о Вас (а это тоже не требует усилий, ибо думаю я о Вас всё время), и письмо само собой получится нежнейшее.

Не знаю сам, как это вышло, но только, в один прекрасный день, получилось вдруг, что Вы – это уже не Вы, но не то чтобы Вы стали частью меня, или я – частью Вас, или мы оба – частью того, что раньше было частью меня самого, если бы я не был сам той частицей,

которая в свою очередь была частью... Простите, мысль довольно сложная, и оказалось, что я в ней запутался.

В общем, Клавдия Васильевна, поверьте мне только в одном, что никогда не имел я друга и даже не думал об этом, считая, что та часть (опять эта часть!) меня самого, которая ищет себе друга, может смотреть на оставшуюся часть как на существо, способное наилучшим образом воплотить в себе идею дружбы и той откровенности, той искренности, того самоотверживания, т. е. отверженья (чувствую, что опять хватил далеко и опять начинаю запутываться), того трогательного обмена самых сокровенных мыслей и чувств, способного растрогать... Нет, опять запутался. Лучше в двух словах скажу Вам все: я бесконечно нежно отношусь к Вам, Клавдия Васильевна!

Теперь перейдёмте ко второй части.

Часть II (игривая).

Как просто после «нежной части», требующей всей тонкости душевных поворотов, написать «часть игривую», нуждающуюся не столько в душевной тонкости, сколько в изощрённейшем уме и гибкости мысли. Воздерживаясь от красивых фраз, с длинными периодами, по причине своего несчастного косноязычия, прямо обращаю своё внимание на Вас и тут же восклицаю: «О, как Вы прекрасны, Клавдия Васильевна!»

Помоги мне Бог досказать следующую фразу до конца и не застрять посередине. Итак, перекрестясь, начинаю: Дорогая Клавдия Васильевна, я рад, что Вы уехали в Москву, ибо останься Вы здесь (короче!), я бы в короткий срок забыл (ещё короче!), я бы влюбился в Вас и забыл бы всё вокруг! (Досказал.)

Пользуясь полной удачей и не желая портить впечатления, оставленного второй частью, быстро перехожу на часть третью.

Часть III (как ей и полагается быть – деловая).

Дорогая Клавдия Васильевна, скорей напишите мне, как Вы устроились в Москве.^[27] Очень соскучился по Вас. Страшно подумать, что постепенно человек ко всему привыкает, или, вернее, забывает то, о чём тосковал когда-то. Но другой раз бывает достаточно лёгкого напоминания, и все желания вспыхивают вновь, если они когда-то, хоть одно мгновение, были настоящими. Я не верю в переписку между знакомыми людьми, скорей и лучше могут переписываться люди незнакомые друг с другом, а потому я не прошу Вас о письмах, написанных по «правилам и форме». Но если Вы будете, время от времени, присылать мне кусочек бумажки с Вашим именем,^[28] я буду Вам очень благодарен. Конечно, если Вы пришлёте мне письмо, я буду также тронут весьма.

У Шварцев Литейных^[29] я ещё не был; но когда буду, передам им всё, о чём Вы меня просили.

Жизнь-то! Жизнь-то как вздорожала! Лук-порей на рынке стоит уж не 30, а 35 или даже все 40 копеек!

Даниил Хармс.

Ленинград.

Надеждинская, 11, кв. 8.

2

5 октября 1933 года

Дорогая

Клавдия Васильевна,

больше всего на свете хочу видеть Вас. Вы покорили меня. Я Вам очень благодарен за Ваше письмо. Я очень много о Вас думаю. И мне опять кажется, что Вы напрасно перебрались в Москву. Я очень люблю театр,

но, к сожалению, сейчас театра нет. Время театра, больших поэм и прекрасной архитектуры кончилось сто лет тому назад. Не обольщайте себя надеждой, что Хлебников написал большие поэмы, а Мейерхольд – это всё же театр.

Хлебников лучше всех остальных поэтов второй половины XIX и первой четверти XX века, но его поэмы это только длинные стихотворения; а Мейерхольд не сделал ничего.

Я твёрдо верю, что время больших поэм, архитектуры и театра когда-нибудь возобновится. Но пока этого ещё нет.

Пока не созданы новые образцы в этих трёх искусствах, лучшими остаются старые пути. И я, на Вашем бы месте, либо постарался сам создать новый театр, если бы чувствовал в себе достаточно величия для такого дела, либо придерживался театра наиболее архаических форм.

Между прочим, ТЮЗ стоит в более выгодном положении, нежели театры для взрослых. Если он и не открывает собой новую эпоху возрождения, он все же, благодаря особым условиям детской аудитории, хоть и засорён театральной наукой, «конструкциями» и «левизной» (не забывайте, что меня самого причисляют к самым «крайне левым поэтам»), – все же чище других театров.

Милая Клавдия Васильевна, как жалко, что Вы уехали из моего города, и тем более жалко мне это, что я всей душой привязался к Вам.

Желаю Вам, милая Клавдия Васильевна, всяческих успехов.

Даниил Хармс.

Понедельник,
9 октября 1933 года. Петербург.

Дорогая
Клавдия Васильевна,

Вы переехали в чужой город, поэтому вполне понятно, что у Вас нет ещё близких Вам людей. Но почему их вдруг не стало у меня с тех пор, как Вы уехали, - мне это не то чтобы непонятно, но удивительно! Удивительно, что видел я Вас всего четыре раза, но всё, что я вижу и думаю, мне хочется сказать только Вам.

Простите меня, если впредь я буду с Вами совершенно откровенен.

-

Я утешаю себя: будто хорошо, что Вы уехали в Москву. Ибо что получилось бы, если бы Вы остались тут? Либо мы постепенно разочаровались бы друг в друге, либо я полюбил бы Вас и, в силу своего консерватизма, захотел бы видеть Вас своей женой.

Может быть, лучше знать Вас издали.

-

Вчера я был в ТЮЗе на «Кладе» Шварца.^[30]

Голос Охитиной,^[31] очень часто, похож на Ваш. Она, совершенно очевидно, подражает Вам.

После ТЮЗа мы долго гуляли со Шварцем, и Шварц сожалел, что нет Вас. Он рассказывал мне, как Вы удачно играли в «Ундервуде».^[32] Чтобы побольше послушать о Вас, я попросил Шварца рассказать мне Вашу роль в «Ундервуде». Шварц рассказывал, а я

интересовался всеми подробностями, и Шварц был польщён моим вниманием к его пиесе.

-

Сейчас дочитал Эккермана «Разговоры с Гёте». Если Вы не читали их вовсе или читали, но давно, то прочтите опять. Очень хорошая и спокойная книга.

-

С тех пор, как Вы уехали, я написал пока только одно стихотворение. Посылаю его Вам. Оно называется «Подруга», но это не о Вас. Там подруга довольно страшного вида, с кругами на лице и лопнувшем глазом. Я не знаю, кто она. Может быть, как это ни смешно в наше время, это Муза. Но если стихотворение получилось грустным, то это уж Ваша вина. Мне жалко, что Вы не знаете моих стихов. «Подруга» не похожа на мои обычные стихи, как и я сам теперь не похож на самого себя. В этом виноваты Вы. А потому я и посылаю Вам это стихотворение.

Подруга

На лице твоём, подруга,
Два точильщика жука
начертили сто два круга,
цифру семь и букву «Ка».
Над тобой проходят годы,
хладный рот позеленел,
лопнул глаз от злой погоды,
в ноздрях ветер зазвенел.

Что в душе твоей творится,
я не знаю. Только вдруг
может с треском раствориться
дум твоих большой сундук.
И тогда понятен сразу
будет всем твой сладкий сон;
и твой дух, подобно газу,
из груди умчится вон.
Что ты ждёшь? Планет смятенья?
Иль движенья звёздных толп?
Или ждёшь судеб сплетенья,
опершись рукой на столб?
Или ждёшь, пока желанье
из небес к тебе слетит
и груди твоей дыханье
мысль в слово превратит?
Мы живём не полным ходом,
не считаем наших дней.
Но минуты, с каждым годом,
всё становятся видней.
С каждым часом гнев и скупость
окружают нас вокруг,
и к земле былая глупость
опускает взоры вдруг.
И тогда, настроив лиру
и услыша лиры звон,
будем петь. И будет миру
наша песня точно сон.
И быстрее помчатся реки,
и с высоких берегов
будешь ты, поднявши веки,
бесконечный ряд веков
наблюдать холодным оком
нашу славу каждый день.
И на лбу твоём высоком

никогда не ляжет тень.

28 сентября 1933 года.^[33]

-

Ваш чекан^[34] обладает странной особенностью: он играет пять минут, а потом начинает шипеть. Поэтому я играю на нём два раза в день: утром и при заходе солнца.

Милая Клавдия Васильевна, не падайте духом, а также не бойтесь писать мне грустные письма. Я даже рад, что Вы нашли Москву, на первых порах, пустой и скучной. Это только говорит, что Вы сами – большой человек.

Даниил Хармс.

4

Понедельник,
16 октября 1933 года.
Петербург.

*Талант растёт, круша и строя
Благополучье – знак застоя!*

Дорогая
Клавдия Васильевна,
Вы удивительный и настоящий человек!

Как ни прискорбно мне не видеть Вас, я больше не зову Вас в ТЮЗ и в мой город. Как приятно знать, что есть ещё человек, в котором кипит желание! Я не знаю,

каким словом выразить ту силу, которая радует меня в Вас. Я называю ее обыкновенно чистотой.

Я думал о том, как прекрасно всё первое! как прекрасна первая реальность! Прекрасно солнце и трава и камень и вода и птица и жук и муха и человек. Но так же прекрасны и рюмка и ножик и ключ и гребешок. Но если я ослеп, оглох и потерял все свои чувства, то как я могу знать всё это прекрасное? Всё исчезло, и нет, для меня, ничего. Но вот я получил осязание, и сразу почти весь мир появился вновь. Я приобрёл слух, и мир стал значительно лучше.

Я приобрёл все следующие чувства, и мир стал ещё больше и лучше. Мир стал существовать, как только я впустил его в себя. Пусть он ещё в беспорядке, но всё же он существует!

Однако я стал приводить мир в порядок. И вот тут появилось Искусство. Только тут понял я истинную разницу между солнцем и гребешком, но в то же время я узнал, что это одно и то же.

Теперь моя забота создать правильный порядок. Я увлечен этим и только об этом думаю. Я говорю об этом, пытаюсь это рассказать, описать, нарисовать, протанцевать, построить. Я творец мира, и это самое главное во мне. Как же я могу не думать постоянно об этом! Во всё, что я делаю, я вкладываю сознание, что я творец мира. И я делаю не просто сапог, но, раньше всего, я создаю новую вещь.

Мне мало того, чтобы сапог вышел удобным, прочным и красивым. Мне важно, чтобы в нём был тот же порядок, что и во всём мире; чтобы порядок мира не пострадал, не загрязнился от соприкосновения с кожей и гвоздями, чтобы, несмотря на форму сапога, он сохранил бы свою форму, остался бы тем же, чем был, остался бы чистым.

Это та самая чистота, которая пронизывает все искусства. Когда я пишу стихи, то самым главным

кажется мне не идея, не содержание и не форма, и не туманное понятие «качество» а нечто ещё более туманное и непонятное рационалистическому уму, но понятное мне и, надеюсь, Вам, милая Клавдия Васильевна, это – чистота порядка.

Эта чистота одна и та же в солнце, траве, человеке и стихах. Истинное искусство стоит в ряду первой реальности, оно создаёт мир и является его первым отражением. Оно обязательно реально.

Но, Боже мой, в каких пустяках заключается истинное искусство! Великая вещь «Божественная комедия», но и стихотворение «Сквозь волнистые туманы пробирается луна» – не менее велико. Ибо там и там одна и та же чистота, а следовательно, одинаковая близость к реальности, т. е. к самостоятельному существованию. Это уже не просто слова и мысли, напечатанные на бумаге, это вещь, такая же реальная, как хрустальный пузырьёк для чернил, стоящий передо мной на столе. Кажется, эти стихи, ставшие вещью, можно снять с бумаги и бросить в окно, и окно разобьётся. Вот что могут сделать слова!

Но, с другой стороны, как те же слова могут быть беспомощны и жалки! Я никогда не читаю газет. Это вымышленный, а не созданный мир. Это только жалкий, сбитый типографский шрифт на плохой, занозистой бумаге.

-

Нужно ли человеку что-либо помимо жизни и искусства? Я думаю, что нет: больше не нужно ничего, сюда входит всё настоящее.

-

Я думаю, чистота может быть во всём, даже в том, как человек ест суп. Вы поступили правильно, что переехали в Москву. Вы ходите по улицам и играете в голодном театре. В этом больше чистоты, чем жить здесь, в уютной комнате, и играть в ТЮЗе.

Мне всегда подозрительно всё благополучное. Сегодня был у меня Заболоцкий. Он давно увлекается архитектурой и вот написал поэму, где много высказал замечательных мыслей об архитектуре и человеческой жизни.^[35] Я знаю, что этим будут восторгаться много людей. Но я также знаю, что эта поэма плоха. Только в некоторых своих частях она, почти случайно, хороша. Это две категории.

Первая категория понятна и проста. Тут всё так ясно, что нужно делать. Понятно, куда стремиться, чего достигать и как это осуществить. Тут виден путь. Об этом можно рассуждать и когда-нибудь литературный критик напишет целый том по этому поводу, а комментатор – шесть томов о том, что это значит. Тут всё обстоит вполне благополучно.

О второй категории никто не скажет ни слова, хотя именно она делает хорошей всю эту архитектуру и мысль о человеческой жизни. Она непонятна, непостижима и, в то же время, прекрасна, вторая категория! Но её нельзя достигнуть, к ней даже нелепо стремиться, к ней нет дорог. Именно эта вторая категория заставляет человека вдруг бросить всё и заняться математикой, а потом, бросив математику, вдруг увлечься арабской музыкой, а потом жениться, а потом, зарезав жену и сына, лежать на животе и рассматривать цветок.

Это та самая неблагоприятная категория, которая делает гения.

(Кстати, это я говорю уже не о Заболоцком, он ещё жену свою не убил и даже не увлекался математикой.)

Милая Клавдия Васильевна, я отнюдь не смеюсь над тем, что Вы бываете в Зоологическом парке. Было время, когда я сам каждый день бывал в здешнем Зоологическом саду. Там были у меня знакомый волк и пеликан. Если хотите, я Вам когда-нибудь опишу, как мило мы проводили время.

Хотите, я опишу Вам также, как я жил однажды целое лето на Лахтинской зоологической станции, в замке графа Стенбок-Фермора, питаюсь живыми червями и мукой «Нестли»,^[36] в обществе полупомешанного зоолога, пауков, змей и муравьев?

Я очень рад, что Вы ходите именно в Зоологический парк. И если Вы ходите туда не только с тем, чтобы погулять, но и посмотреть на зверей, – то я ещё нежнее люблю Вас.

Даниил Хармс.

5

Суббота, 21 октября 1933 года.

Петербург.

Дорогая

Клавдия Васильевна,

16-го октября я послал Вам письмо, к несчастью, не заказным.

18-го получил от Вас телеграмму и ответил тоже телеграммой. Теперь я не знаю, получили ли Вы моё четвёртое письмо.

Создалась особая последовательность в наших письмах, и, чтобы написать следующее письмо, мне важно знать, что Вы получили предыдущее.

Вчера был в Филармонии на Моцарте. Не хватало только Вас, чтобы я мог чувствовать себя совершенно счастливым.

Сейчас, как никогда, хочется мне увидеть Вас. Но, несмотря на это, я больше не зову Вас в ТЮЗ и в мой город. Вы настоящий и талантливый человек, и Вы вправе презирать благополучие. Обо всём этом я подробно изложил в четвёртом письме. Если, в течение ближайших четырёх дней, я не получу от Вас вести, то пошлю Вам очередное длинное письмо, считая, что четвёртого письма Вы не получили.

Даниил Хармс.

Это письмо внеочередное и имеет своей целью восстановить только неисправности нашей почты.

6

24 октября 1933 года.

«Моя дивная Клавдия Васильевна, – говорю я Вам, – Вы видите, я у Ваших ног?»

А Вы мне говорите: «Нет».

Я говорю: «Помилуйте, Клавдия Васильевна. Хотите, я сяду даже на пол?»

А Вы мне опять: «Нет».

«Милая Клавдия Васильевна, – говорю я тут горячась. – Да ведь я Ваш. Именно что Ваш».

А Вы трясётесь от смеха всей своей архитектурой и не верите мне и не верите.

«Боже мой! – думаю я. – А ведь вера-то горами двигает!» А безверие что безветрие. Распустил все паруса, а корабль ни с места. То ли дело пароход!

Тут мне в голову план такой пришёл: а ну как не пущу я Вас из сердца! Правда, есть такие ловкачи, что в глаз войдут и из уха вылезут. А я уши ватой заложу! Что тогда будете делать?

И действительно, заложил я уши ватой и пошёл в Госиздат.

Сначала вата в ушах плохо держалась: как глотну, так вата из ушей выскакивает. Но потом я вату покрепче пальцем в ухо забил, тогда держаться стала.

Милая и самая дорогая моя Клавдия Васильевна, простите меня за это шутливое вступление (только не отрезайте верхнюю часть письма, а то эти слова примут какое-то другое освещение), но я хочу сказать Вам только, что я ни с какой стороны, или, вернее, если можно так выразиться, абсолютно не отношусь к Вам с иронией. С каждым письмом Вы делаетесь мне всё ближе и дороже. Я даже вижу, как со страниц Ваших писем поднимается не то шар, не то пар и входит мне в глаза. А через глаз попадает в мозг, а там, не то сгустившись, не то определившись, по нервным волокнам, или, как говорили в старину, по жилам, бежит, уже в виде Вас, в моё сердце. А в сердце Вы с ногами и руками садитесь на диван и делаетесь полной хозяйкой этого оригинального, чёрт возьми, дома.

И вот я уже сам прихожу в своё сердце как гость и, прежде чем войти, робко стучусь. А Вы оттуда: «Пожалста! Пожал ста!» Ну, я робко вхожу, а Вы мне сейчас же дивный винегрет, паштет из селедки, чай с подушечками, журнал с Пикассо и, как говорится, чекан в зубы.

А в Госиздате надо мной потешаются: «Ну, брат, - кричат мне, - совсем, брат, ты рехнулся!» А я говорю им: «И верно, что рехнулся. И все это от любви. От любви, братцы, рехнулся!»

4 ноября 1933 года.
Дорогая
Клавдия Васильевна,

за это время я написал Вам два длинных письма, но не послал их. Одно оказалось слишком шутливо, а другое – настолько запутано, что я предпочёл написать третье. Но эти два письма сбили меня с тона, и вот уже одиннадцать дней я не могу написать Вам ничего.

-

Третьего дня я был у Маршака и рассказывал ему о Вас. Как блистали его глаза и как пламенно билось его сердечко! (Видите, опять въехала совершенно неуместная и нелепая фраза. Какая ерунда! Маршак с пламенными глазами!)

-

Я увлёкся Моцартом. Вот где удивительная чистота! Трижды в день, по пяти минут, изображаю я эту чистоту на Вашем чекане. Ах, если бы свистел он хоть двадцать минут подряд!

За неимением рояля я приобрёл себе цитру. На этом деликатном инструменте я упражняюсь наперегонки со своей сестрой.^[37] До Моцарта ещё не добрался, но попутно, знакомясь с теорией музыки, увлёкся числовой гармонией. Между прочим, числа меня интересовали давно.^[38] И человечество меньше всего знает о том, что такое число. Но почему-то принято считать, что если какое-либо явление выражено числами и в этом усмотрена некоторая закономерность, настолько, что можно предугадать последующее явление, то всё, значит, понятно.

Так, например, Гельмгольц нашёл числовые законы в звуках и тонах и думал этим объяснить, что такое звук и тон.

Это дало только систему, привело звук и тон в порядок, дало возможность сравнения, но ничего не объяснило.

Ибо мы не знаем, что такое число.

Что такое число? Это наша выдумка, которая только в приложении к чему-либо делается вещественной? Или число вроде травы, которую мы посеяли в цветочном горшке и считаем, что это наша выдумка и больше нет травы нигде, кроме как на нашем подоконнике?

Не число объяснит, что такое звук и тон, а звук и тон прольют хоть капельку света в нутро числа.

-

Милая Клавдия Васильевна, я посылаю Вам свое стихотворение «Трава».[\[39\]](#)

-

Очень скучаю без Вас и хочу видеть Вас. Хоть и молчал столько времени, но Вы единственный человек, о ком я думаю с радостью в сердце. Видно, будь Вы тут, я был бы влюблён по-настоящему, второй раз в своей жизни.

Дан. Хармс.

8

Петербург.
Надеждинская, 11, кв. 8.
Суббота, 10 фев<аля> 1934.
Дорогая
Клавдия Васильевна,

только что получил от Вас письмо, где Вы пишете, что вот уже три недели как не получали от меня писем. Действительно все три недели я был в таком странном состоянии, что не мог написать Вам. Я устыжён, что Вы первая напомнили мне об этом.

Ваша подруга так трогательно зашла ко мне и передала мне петуха. «Это от Клавдии Васильевны», – сказала она. Я долго радовался, глядя на эту птицу.^[40]

Потом я видел Александра Осиповича Маргулиса.^[41] Он написал длинную поэму и посвятил её Вам. Он изобрёл ещё особые игральные спички, в которые выигрывает тот, кто первый сложит из них слова: «Клавдия Васильевна». Мы играли с ним в эту занимательную игру, и он кое-что проиграл мне.

В ТЮЗе приятная новость: расширили сцену и прямо на ней устроили раздевалку, где публика снимает своё верхнее платье. Это очень оживило спектакли.

Брянцев^[42] написал новую пиесу «Вурдалак».

Вчера был у Антона Антоновича; весь вечер говорили о Вас. Вера Михайловна собирается повторить свои пуляжи. Как Вам это нравится?

Ваш митрополит осаждает меня с самого утра. Когда ему говорят, что меня нет дома, он прячется в лифт и оттуда караулит меня.

У Шварцев бываю довольно часто. Прихожу туда под различными предлогами, но на самом деле только для того, чтобы взглянуть на Вас. Екатерина Ивановна^[43] заметила это и сказала Евгению Львовичу. Теперь моё посещение Шварца называется «пугачёвщина».

Дорогая Клавдия Васильевна, я часто вижу Вас во сне. Вы бегаєте по комнате с колокольчиком в руках и всё спрашиваете: «Где деньги? Где деньги?» А я курю трубку и отвечаю Вам: «В сундуке. В сундуке».

Даниил Хармс.

Дорогая

Клавдия Васильевна,

теперь я понял: Вы надо мной издеваетесь. Как могу я поверить, что Вы две ночи подряд не спали, а все находились вместе с Яхонтовым^[44] и Моргулисом! Мало этого, Вы остроумно и точно намекаете мне П-й частью «Возвращённой молодости»^[45] на моё второстепенное значение в Вашей жизни, а словами «Возвращённая молодость» Вы хотите сказать, что мою-де молодость не вернёшь и что вообще я слишком много о себе воображаю. Я также прекрасно понял, что Вы считаете, что я глуп. А я как раз не глуп. А что касается моих глаз и выражения моего лица, то, во-первых, наружное впечатление бывает ошибочно, а во-вторых, как бы там ни было, я остаюсь при своём мнении.

(Яронея.)^[46]

Леонид Капица

Мой ТЮЗ

Ленинградский ТЮЗ – с нежностью и теплом я вспоминаю его. Он был для меня больше чем театр, он стал частью моей жизни. Я ходил в ТЮЗ не просто на спектакли, я ходил к нему в гости.

Я пишу о «своём ТЮЗе», но, наверное, для многих мальчиков и девочек моего поколения, он был таким же.

В конце 20-х – начале 30-х годов ТЮЗ был одним из лучших драматических театров Ленинграда, а то и просто лучшим (в те годы славился ещё театр Радлова в Пассаже).

ТЮЗ любили не только дети. Взрослые так же с нетерпением ждали новые его постановки. Спектакли ТЮЗа всегда были очень заметны в культурной жизни Ленинграда.

Зрителей привлекали его новации, его превосходные актёры. Покоряла атмосфера необыкновенной расположенности и уважения к маленьким зрителям, атмосфера благородства, увлечённости и покоряющей искренности, привнесённая в театр его создателями и руководителями.

Приходящих в театр ТЮЗ встречал радушно и приветливо, не ослепляя блеском парадных помещений. Всё было очень скромно и просто – по-домашнему. Поднимаясь на второй этаж по довольно просторной лестнице, в зал входили сбоку, прямо рядом со сценой. Места уходили вверх крутым амфитеатром и полукругом охватывали сценическую площадку. Она

имела ничтожную глубину, всего около двух метров. Так что всё действие происходило «как на ладони» рядом со зрителями. Много выдумки от постановщиков требовала такая необычная сцена.

Амфитеатр заполнен маленькими зрителями. Шум и возня. Но вот медленно, медленно меркнет свет. Зал погружается в полную темноту. Шум утихает. Некоторое время торжественная тишина и темнота. А потом постепенно, постепенно начинается рассвет. Прожектора освещают сцену. И вот мы уже в ином мире, мире спектакля.

На сцене захламлённая комната в замке. Луч света выхватывает кресло. В кресле сидит человек. Огромная книга, словно ширма, почти закрывает его. Видны только тощие ноги, да острые углы локтей. Скрюченные пальцы вцепились в края фолианта. Вдруг книга с грохотом рушится на пол и поверх неё оказывается худющий, длиннющий человек. Не смущаясь, он лёжа продолжает читать. Так начинался спектакль «Дон-Кихот». Прошло почти 60 лет, а картина эта до сих пор живо стоит у меня перед глазами, равно как и весёлый какой-то «извивающийся» танец в сцене колдовства. Дон-Кихота блистательно играл Николай Черкасов (а Санчо Пансо, к слову сказать, в этом спектакле блистательно сыграл Борис Чирков).

Тюзовские постановки, очень живые и подвижные, с обилием музыки и танцев, строились по законам классической драматургии. В основу ставилось построение сюжета. Не было ни каких-то немислимых «децибелов», орущих и скрежещущих, ни хитроумно-заумных «находок». Основу спектакля составляли не «соль и перец», а добротная пища для ума и души.

Поиски и новации не были чужды театру, но они не разрушали пьесу, не становились самоцелью.

В театре для детей всегда возникает соблазн поставить пьесу-игру, где по замыслу авторов, зрители

должны стать участниками общего действия. Были такие попытки и в ТЮЗе, но у меня они, да, наверное, не только у меня, вызывали чувство протеста. В театре хотелось прикоснуться к чужой жизни, хотелось «действия», а не «действия». Участвовать в какой-то, пусть даже очень забавной, игре было неинтересно.

Но ТЮЗ нашёл совершенно особую форму «спектакля-игры», в которой «игровые» элементы не разрушали действия. Так был поставлен в театре спектакль «Том Сойер». Хотя, честно скажу, спектакль этот не сразу нашёл одобрение у некоторых из нас – маленьких зрителей. Наверное, консерватизм «реализма» какое-то время довлел даже над нами.

Новшество заключалось вот в чём. Не только каждое действие, каждую картину предваряла своеобразная пантомима. Артисты – «дети», «играя», строили на сцене из больших, разных по форме, оранжевых кубов очень условные, поначалу даже непонятные, декорации. Потом мимо сцены под бравурный марш проходило весёлое шествие артистов. Все играли на примитивных шумовых инструментах и, пританцовывая или загадочно крадучись, несли плакаты с объяснением места действия: «школа», «кладбище», «пещера» и так далее. После этого всё погружалось в темноту, а затем мастерски подсвеченная осветителем декорация оживала, и начиналось действие.

И свет, и музыка всегда были очень органичны в тюзовских спектаклях. Мы все любили и знали «Осветителя Шашуру». А прекрасную музыку для многих спектаклей написал композитор Стрельников. Он же был неизменным дирижёром маленького оркестра. Оркестровая яма буквально подлезала под первые ряды амфитеатра. Весёлые танцы и задорное пение неизменно участвовали в пьесах, особенно сказочных.

Однако славу «Тому Сойеру» принесла не только неожиданная, новаторская постановка Бориса Зона. В спектакле было собрано созвездие ярких актёров. Они играли так увлекательно, так заразительно, так лихо и от души, что создавали поистине праздничный спектакль. Вообще «праздничность» отличала многие спектакли ТЮЗа.

Незабываемые Том и Гек. Гекльберри Финн в исполнении Пугачёвой был полон многозначительной житейской мудрости. «Оборванец-философ» – задушевный, весёлый, озорной со своей дохлой кошкой. А Том в исполнении Волковой, этот предприимчивый романтик, неистощимый выдумщик и фантазёр.

Мальчики были сыграны так живо, так убедительно, что до сих пор стоят у меня перед глазами.

А хорошенькая Бекки Тэтчер, в исполнении Ваккеровой, которую мы обожали вместе с Томом!

И, наконец, Борис Блинов, который играл индейца Джо так, что мурашки пробирали по коже. Его появление в тёмной пещере заставляло замирать весь зал. И ещё об одном исполнителе хочется упомянуть. Он не был среди ведущих актёров, но его страстная преданность театру, его увлечённость даже небольшой ролью неизменно передавались зрителю. Это Гипси-Хипсей. Почему-то до сих пор помнится его взволнованный порыв, когда, прижимая руки к груди, он кидается к спасённым Тому и Бекки. Эта угловатая, искренняя взволнованность неотступно стоит у меня перед глазами.

Уже будучи взрослым, я перечитал как-то «Тома Сойера», стремясь понять, в чём для многих поколений детишек была неизменно привлекательна эта книга. И мне кажется, что главный корень её успеха не столько в живости и достоверности её образов, сколько в том, что книга эта рассказывает детям об очень серьёзных «взрослых» проблемах: о любви, благородстве,

романтике, бесстрашии. Рассказывает без сюсюканья, а весело и очень убедительно. И, мне кажется, всё это нашло отражение в тюзовском спектакле.

И ещё об одном невольно задумываешься. Почему в наше время «Том Сойер» не столь, как прежде, привлекает детей. Наверное потому, что современные дети, достигая возраста Тома и Гека, увы, уже гораздо более умудрены жизнью и «проблемы» героев Марка Твена кажутся им наивными. Современным ребятам нужна, вероятно, иная «романтика» – с большим количеством «горчицы и перца».

Я не пишу «исследования» о ТЮЗе, я пишу о «своём ТЮЗе», о том, что видел сам и что мне запомнилось более всего.

Особенно памятны мне постановки тюзовских сказок. Первый спектакль – «Конёк-Горбунок» и особенно «Зелёная птичка».

Но тут мне хочется отвлечься и вернуться в совсем раннее детство к первым, ещё «кукольным» сказкам.

Одновременно с возникновением театра, в котором играли актёры, при ТЮЗе был создан кукольный театр для совсем маленьких дошколят и первоклассников.

Это был «театр Петрушки», то есть куклы одевались на руки (позже создали и театр марионеток, но основным был все же театр Петрушки).

Привела меня на эти спектакли Наталия Леонидовна Дилакторская (ученица моей бабушки – Ольги Иеронимовны Капица). Наташа Дилакторская несколько лет работала в педагогической группе ТЮЗа. Сама писала для детей, была участницей созданного Ольгой Иеронимовной кружка детских писателей при институте им. Герцена.

Театр Петрушки размещался в большой комнате. Сцена, как было положено для кукольного театра, выгораживалась ширмами. Декорации были простыми, реквизит нехитрым. Но, самое главное, пьесы в театре

шли превосходные, очень «кукольные». Выделялись среди них пьесы Маршака «Кошкин дом», «Петрушка-иностранец», «Багаж». Очень любил я также «Макса и Морица» по Бушу. Любопытно отметить, что нарочитая простота кукольных спектаклей очень стимулировала самодеятельное детское творчество – кукольные театры становились любимой игрой.

Душой тюзовского театра Петрушки естественно был Евгений Деммени. Сам виртуозный кукловод, он был одновременно и главным постановщиком кукольных спектаклей.

В дальнейшем Деммени создал свой отдельный – Ленинградский кукольный театр. К сожалению, мне не довелось побывать на спектаклях театра Деммени. Но однажды я попал на сольный концерт самого Деммени. Это было что-то необыкновенное. Куклы обретали душу. Надетые на руку, они являли индивидуальность, выразительность, непостижимую пластику движения. Я никогда не забуду, как куклы выполняли серию разнообразных танцев. Пары танцевали краковяк, польку, вальс. Я не помню всех танцев, но запомнил ощущение чуда, когда куклы, «лишённые ног», создавали доподлинный рисунок танца. А главное, с вами всё время был мастер кукловод, вам передавалась его индивидуальность, вы чувствовали его почерк. Руки Деммени – это совершенный инструмент. Недаром в фойе театра хранится слепок руки мастера. Для меня на концерте Деммени окончательно разрешился спор двух направлений в кукольном театре – «Образцовский приём» и направление «Классического театра Петрушки». В спектаклях Образцова, весёлых, ярких и остроумных, которые я очень люблю, меня всё же преследует ощущение обезличенности, «индустриальности» постановки. Сборно-разборные хитроумные куклы, которыми порой управляют несколько человек (а если куклу ведут несколько

человек, у неё неизбежно произойдёт «раздвоение души»). Всяческие механические изобретения, усовершенствующие движения и мимику. Всё это, может быть, соответствует духу времени, но утрачивается «тепло человеческих рук», спектакль обретает черты механического театра. Между тем как в «классическом» Петрушке путь от актёра к зрителю значительно проще и, главное, индивидуальнее. Даже в сольных номерах Образцова зачастую больше «выдумки» (конечно, оригинальной и остроумной), нежели виртуозности вождения.

Петрушка, продолжающий традиции народного театра, гораздо душевнее, теплее, гораздо больше идёт «от сердца к сердцу».

Да, пути Деммени и Образцова в театре кукол разные и тем интересны. Для первого, мне кажется, главное – самовыражение кукловода, для второго – зрелищная сторона спектакля.

Теперь же несколько соображений о постановке сказок. Когда-то на меня очень большое впечатление произвела статья Образцова о театре («Новый мир», 1947, № 6). Одним из основных её тезисов было утверждение, что в театре должна царствовать условность, в театре надо «изображать», а не показывать натуру (живая лошадь на сцене неуместна). Затем Образцов переходил к тому, что сказка по-настоящему убедительно может быть показана только куклами. В «сказочность» живых, «натуральных» персонажей, в их перевоплощения поверить, мол, очень трудно. Может быть, в каком-то чистом, отвлечённом плане тезис этот и справедлив.

Однако, вспоминая тюзовские постановки сказок, я не помню, чтобы у меня возникало какое-либо чувство фальши. Мне кажется, что «сказочное действие» отнюдь не является прерогативой кукол, и дело здесь в том, что сама сцена обладает колдовским свойством превращать

«натуральное» в «условное», если только не стремиться нарочито подчеркивать натурализм происходящего. Любой спектакль—это сказочное перевоплощение. На сцене всё ирреально, и поэтому на сцене сказка живёт в самой подходящей для себя среде. Не надо только излишне «натурализовать» чудеса. Дело не в том, чтобы «похоже» изобразить, а в том, чтобы дать безграничную свободу фантазии, создать атмосферу сказки.

Мера фантазии в сказке должна быть куда большей, чем в любом другом спектакле. И в этом отношении тюзовские сказки являли прекрасный пример. Музыка, танцы, веселье, озорство, остроумие, лиризм – всё это с избытком присутствовало в спектаклях-сказках. В этом отношении очень счастливым оказался самый первый спектакль ТЮЗа – «Конёк-Горбунок». В нём уже были заложены все основные элементы дальнейших постановок. Он стал как бы «ключевым» для последующих спектаклей. Много хороших слов сказано об этом спектакле. О декорациях, о музыке, о народности массовых сцен, о прекрасной игре актёров. И даже теперь, более пятидесяти лет спустя, когда я просто вспоминаю этот спектакль, на душе становится теплее и веселее.

Бабушка моя была крупным авторитетом в области фольклора. Так вот, очень показательно – работая над постановками сказок, Брянцев пригласил Ольгу Иеронимовну, и она прочла в театре лекцию о народном творчестве, о русских сказках. Это лишнее свидетельство того, насколько углублённо и серьёзно подходил ТЮЗ к своей работе.

Став постарше, я с особенным интересом смотрел «Зелёную птичку». И я, и мои товарищи по многу раз смотрели этот спектакль. Сказка подкупала своим лиризмом и искромётным остроумием. Многие фразы из неё вошли в наш повседневный обиход. Дразня девчонок, мы напевали:

Девуцы, вы прекрасны,
Но чем же вы горды,
Коль нет у вас ни капли
Танцующей воды?

Эта прекрасная фраза выручала меня и в более зрелом возрасте.

Артист Шифман с неподражаемым мастерством играл в этой пьесе роль Труфальдино. Когда тому не хотелось ввязываться в события он, прихрамывая, говорил: «Проклятый гвоздь, жалит как змея». Но едва ситуация менялась, он преображался: «О, гениальная мысль – надо вытащить гвоздь из сапога». Так вот этот гвоздь часто фигурировал в нашем обиходе. Равно, как и ещё одна фраза:

А вот богатый
Костюм для статуй.
Новый и белый,
Совершенно целый.

Эта фраза применялась в тех случаях, когда надо было уязвить кого-нибудь с обновкой.

А каждый уход неизменно сопровождался поднятием руки и многозначительными словами:

Меня зовут Кальмоном —
Я пошёл...

Эту фразу произносила в пьесе оживающая статуя. Очень торжественно и значительно. Входили в наш обиход и реплики из других пьес, не сказочных. Из

спектакля «Пленник Эмира» любимой присказкой было: «Кто сказал тебе, что старый Мир Аюп ослеп?»

Говорилось это в оправдание на замечание в невнимательности. Из «Тома Сойера» постоянно возникал у нас при любом заболевании рекомендательный призыв «обратиться к дохлой кошке».

Очень памятным для меня остался спектакль «Ундервуд» по пьесе Евг. Шварца с его захватывающим сюжетом. Совершенно неожиданно из пьесы вошла в мою жизнь фраза, произносимая мной при всяческой уборке: «Вот и комнатку убрал старичок Антоша, вот и мух поубивал старичок Антоша...» А старичок Антоша, к слову сказать, был главным злодеем, маскировавшимся под безногого инвалида. Он разъезжал по сцене на тележке для безногих. И когда злодей вдруг вскакивал на ноги – зал ахал. Это была блестящая режиссёрская находка.

А вот в «Принце и нищем» меня всегда пробирал выход стражников в рыцарских латах. Они шли мерной, глухой походкой, печатая шаг. Шли как рок, разграничивающий два мира. Они становились неподвижно по бокам ворот в королевский замок. И когда один из них неожиданно отбрасывал сначала нищего, а затем принца – это воспринималось как убедительный символ слепой силы власти. Вот удивительно, почему западают в душу такие, казалось бы, «мелкие», второстепенные детали. Наверное, точностью своей и выразительностью. Прекрасно задуманные и сыгранные.

Мы, школьники 20-30-х годов, очень любили наш театр. Я не боюсь сказать «мы». Роль в жизни каждого ТЮЗ мог сыграть большую или меньшую, но любили его все. Мы любили театр на Моховой. Любили его актёров. И не только тех, кто играл наших сверстников. Почтительно и с восторгом относились мы к Макарьеву

Он участвовал и в «детских» весёлых спектаклях, но он же приобщил нас и к более «взрослому», классическому искусству. Кроме того, Макарьев был автором пьес и инсценировок. Особенно потрясла меня его игра в пушкинском «Скупом рыцаре». Как сейчас вижу его медленно сходящим по каменной лестнице. Согбенная фигура с фонарём в руке. Барон озирается, прикрывает дверь. И вот начинается:

Как молодой повеса ждёт свиданья
С какой-нибудь развратницей лукавой,
Иль душой им обманутой, так я
Весь день минуты ждал, когда сойду
В подвал свой тайный к верным сундукам...

И завершается стоном из глубины души:

Нет, выстрадай сперва своё богатство,
А там посмотрим, станет ли несчастный
То расточать, что кровью приобрёл...

Барон стоит коленапреклонённо у сундука, охватив его руками. Эта роль была очень в духе Макарьева.

Он исполнял её несколько «старомодно», «торжественно», в духе трагедийной классики. Но помню я его и в другой роли; современной, тоже очень трагичной – в роли профессора Веделя из спектакля «Продолжение следует». Эту роль он исполнял «ершисто», нервно, угловато, непоседливо.

В этом же спектакле изумительно сыграл роль Польди Борис Блинов. Польди, думая, что он поможет семье, становится полицейским. И вот трагедию его «отторжения» от семьи, его прозрения с душераздирающей искренностью играл Блинов.

Любили мы и Пугачёву, и Колесова. Поэтому, когда видели их играющими вне ТЮЗа, мы гордились, но в душе у нас (у меня во всяком случае) возникало чувство ревности. Мы не ревновали Черкасова и Чиркова. Они покинули ТЮЗ на самой заре его существования, а с Блиновым расставаться было обидно. Его мы увидели в роли Фурманова в знаменитом «Чапаеве», а затем в фильме «Жди меня», и только ранняя смерть не дала развернуться его незаурядному дарованию. Пугачёву мы вдруг узнали в главной героине фильма «Остров сокровищ», где её искромётный, очень «тюзовский», талант с блеском проявил себя. Колесова я увидел уже много лет спустя в акимовском театре, когда театр Акимова захватил лидерство среди ленинградских театров.

Вспоминая этих замечательных артистов, да и множество других ярких и самобытных актёров, невольно задумываешься над тем, как плодотворна была тюзовская школа.

Все эти «потери» были во славу ТЮЗа, а вот как поистине большую утрату восприняли мы создание «Нового ТЮЗа».

Талантливому Борису Зону стало тесно «в одной берлоге» с Брянцевым. У него, видимо, были свои замыслы, свой путь, и он отпочковался. За ним ушли и некоторые ведущие актёры. Мы потеряли Уварову, например.

В Новом ТЮЗе был обычный театральный зал и нормальная сцена. Истинные приверженцы ТЮЗа на Моховой поначалу просто бойкотировали Новый ТЮЗ. Из спектаклей Бориса Зона я видел только два: «Голубое и розовое», из жизни предреволюционной женской гимназии, и «Музыкантскую команду», спектакль на революционную тему. Конечно, это были очень интересные и яркие спектакли. Борис Вульфович был чрезвычайно талантливым и увлечённым режиссёром и

актёром. Для него маленький зритель был также уважаем и дорог, как и для Брянцева. Притом, в конце концов, он же прошёл «нашу» школу, вышел из театра на Моховой. И всё-таки в Новом ТЮЗе было что-то не то. Чего-то всё же не хватало. Видимо, привязанность к театру соткана из множества привычек, традиций, условностей. Наверное, театр мы воспринимаем как единый живой организм, и отрезанная часть его долго остается «отрезанной частью» и нескоро заживёт собственной жизнью. Для тех, во всяком случае, кто знал и любил старый ТЮЗ.

Конечно, ТЮЗу свойственна была своя «особая атмосфера», но создавалась она отнюдь не только в зрительном зале. В основе этого настроения лежала необыкновенная «слитность» театра и зрителей. И слитность эта рождалась не только во время спектакля. Одним из очень важных условий этого единения являлась работа в школе. И тут необходимо рассказать о делегатском собрании. Эта форма работы изобретена была в ТЮЗе.

Если обратимся к сухому формальному языку «Положения о делегатском собрании учащихся при государственном Театре юных зрителей», то там всё разложено по полочкам. Делегатское собрание создается с целью:

- а) Активного содействия театру в решении стоящих перед ним задач;
- б) Ознакомления работников театра с запросами его зрителей, а зрителей с жизнью и работой театра;
- в) Воспитания театрально грамотных зрителей.

В «Положении» регламентировалось буквально всё: и выбор делегатов, и форма работы с ними, и анализ результатов.

Но для нас, учеников 7-й школы Петроградского района, вся эта работа выглядела очень просто. У нас был милейший Миша Абрамсон. Дорогой наш Мишка. Он

много лет осуществлял все связи школы с ТЮЗом. Весёлый, неизменно остроумный, обходительный и мудрый. Он «активно содействовал» и «ознакомлял», а главное, приносил и распределял билеты на спектакли. Меня связывала с Мишей многолетняя дружба. Как сейчас помню его узкоплечую фигуру, тонкое вытянутое лицо с чёрными, почти сросшимися бровями и, главное, какое-то «застенчивое остроумие».

Начинал Миша работу со сбора сведений, какие бы спектакли нам хотелось посмотреть. Через некоторое время он приносил из театра «реальные возможности», то есть то, что театр по плану отпускал школе. В рамках этого лимита мы записывались и вносили деньги. Некоторое время спустя Миша приносил билеты и распределял их. Вот тут-то и проявлялись весь его такт и способности дипломата. Билеты были на места разного достоинства. И раздать их так, чтобы никого не обидеть, было непросто. Но Мишка был мудр, и все оставались довольны. Я уж не знаю, как «строил» он свою работу в театре, но билеты мы получали всегда регулярно и в изобилии.

С Петроградской стороны в ТЮЗ дорога была одна. Ехали мы обычно на «тройке» до Летнего сада, а оттуда пешком на Моховую. В театре же всё было продумано и организовано очень удобно. Гардероб распределён по школам и по группам зрителей. Никакой свалки и толкотни не возникало (особенно после спектакля). В зрительном зале видно было отовсюду одинаково хорошо. Никто никому не мешал. После второго действия, а всего их было три, на сцене неизменно появлялся Николай Николаевич Бахтин и строгим голосом объявлял, в какой последовательности будут выходить школы и группы зрителей. «Закон выхода» выдерживался неукоснительно. Пока не оделась одна часть зрителей, другая сидела на местах. Поэтому выход проходил без сутолоки и быстро.

В тюзовских спектаклях неизменно было три действия. Трёхчастное деление имело отнюдь не формальный смысл. Оно определяло композицию пьесы, подчёркивая её классическую структуру: «завязка», «кульминация», «развязка». Это придавало пьесе стройность. Принятое под давлением обстоятельств современное двухчастное деление спектакля, мне кажется, разваливает пьесу на две большей частью формальные половины.

Ребята любят «растягивать удовольствие». Я помню: первое действие смотришь всегда «со вкусом», впереди ещё два. Второе действие сулит ещё одно. А третье действие ожидаешь с нетерпением – какова-то развязка. Не знаю почему, но «трёхчастное» деление всегда вызывает чувство удовлетворения.

После спектакля мы с Мишей возвращались домой обычно вместе. Вот тут-то и шло главное обсуждение, главная критика. Да и не только спектакля. А, главным образом, девочек. Мы с Мишей были одинаково влюбчивы, одинаково застенчивы и поэтому охотно поверяли друг другу свои наблюдения.

Потом Миша по делегатской своей обязанности «организовывал» в школе «официальные» разборы спектаклей. И разборы эти, особенно когда их направляла наша чудесная учительница литературы Лидия Михайловна Бурова – в просторечьи Лидяша, бывали порой очень живые и интересные. Неправильно думать, что в те годы мы жили только в мире лозунгов и тенденциозных оценок. Диспуты наши были очень непосредственны, с собственными мыслями и взглядами. И право же, мы не были до безобразия зашоренными. Мы всегда стремились к самостоятельности суждений.

Как-то раз, уже много времени спустя после окончания войны, я встречал в Москве «Красную стрелу» из Ленинграда. Встречал свою маму. Оказалось,

что она ехала в одном купе с Александром Александровичем Брянцевым. Я, конечно, тотчас признался ему в своей любви к ТЮЗу. Спросил о послевоенной судьбе театра. И Александр Александрович предложил мне ответить на любой вопрос касательно судьбы интересующих меня актёров. Он знал и помнил всё о каждом. И ещё, сказал мне Брянцев, в Ленинграде затевается строительство нового здания ТЮЗа. Я, конечно, очень ревниво и настороженно воспринял эту весть. В новом здании, сказал Александр Александрович, повторится и в зале, и в сцене планировочная схема театра на Моховой. Схема схемой, но всё-таки жаль было, что театр переедет.

Конечно, новый театр неизбежно приходит на смену старому – это банальная истина. Но при этом хочется, чтобы самое главное, самое драгоценное, найденное предшественником, не утрачивалось последователем. Для ТЮЗа это было глубокое уважение к Юному Зрителю.

Бережное отношение к детям, понимание их эмоциональной ранимости всегда должны отличать спектакли для детей. Как бы ни были порой сильны эмоциональные удары в спектаклях (например, кульминационная сцена в «Ундервуде»), никогда нельзя терять в этом отношении чувства меры. Я помню, как-то видел постановку «Овода» для детей. В финале прямо на глазах у зрителей показывали сцену расстрела. Это было чудовищно. Детский спектакль зачастую таит в себе соблазн эмоционального пережлётка. Старый наш ТЮЗ обладал в этом отношении безукоризненным вкусом.

И «Новый ТЮЗ» и «ТЮЗ в новом здании» – совершенно новые организмы. У них своя жизнь, свои поиски. А ТЮЗ на Моховой стал символом определённого Времени. Времени становления театра

для детей в бурные и тяжёлые годы. Со всей неповторимостью роли театра и отношения его создателей к детям тех лет.

Так же, наверное, было бы правильно отнестись и ко МХАТу. То, что связано с понятием «МХАТ», отошло в прошлое. Это надо уважать, а рядиться в прошлые одежды на останках былого, формально пестовать былые традиции – это фальшиво. Старое дерево нельзя пересадить, даже если ему трудно расти в новых условиях. Используй мхатовскую площадку, на худой конец, коли нельзя устроить в этом здании «Музея великого этапа в становлении театра». Тем более недостойно делиться на какие-то два МХАТа. Не пристало называться МХАТом. МХАТ – это название-символ.

Как-то мы с моим товарищем – два старых «юных зрителя» – проходили по Моховой, поравнялись с ТюЗом, дело было днём, и заглянули в служебную дверь. Внутри было пусто, только сидели две очень милые вахтёрши. Мы робко объяснили им, что мы «прежние зрители» и попросили разрешения взглянуть на дорогой нам зал. Они не только разрешили, но приветливо зажгли свет и провели нас по «актёрской лестнице». На стене лестницы мы увидели мемориальную мраморную доску, надпись на которой гласила, что в этом театре долгие годы работал и преподавал Л. Ф. Макарьев. А потом мы прошли в зал. Это был зал нашего детства. Всё тот же не изменившийся зал. Казалось, сейчас зазвучит марш из «Тома Сойера» и всё начнется сначала. Но, увы, в зале лежали доски, видимо, его готовили к ремонту, а, может быть, и к переделке. Жизнь шла своим чередом. Мы посидели молча и простились со своим детством.

Беседа Клавдией Васильевной Пугачёвой

Переехав из Ленинграда в Москву, я с грустью простился с ТЮЗом. Но судьбе угодно было подарить мне ещё одну неожиданную встречу с ним.

В Москве познакомился я с Клавдией Васильевной Пугачёвой. А Клавдия Васильевна – это же Тимошка из «Тимошкиного рудника». Это незабываемый Гек Финн из «Тома Сойера». И вновь всколыхнулись воспоминания юных лет. Я написал свои заметки о ТЮЗе и, конечно, захотел прочитать их Пугачёвой.

Так сложилось, что Клавдия Васильевна в то лето (в начале девяностых годов) отдыхала на Николиной Горе под Москвой. Там же бывали и мы с Олей, дочерью и внучкой. Мы встретились с Клавдией Васильевной на Никологорской даче у Капиц.

Клавдия Васильевна, прекрасная рассказчица, на этот раз была в ударе – весело и непринуждённо делилась своим прошлым.

Мы сидели на террасе за знаменитым «устойчивым столом», сработанным Петром Леонидовичем. Нас, слушателей, было трое: Анна Алексеевна, Оля и я.

У меня зачастую возникает недоверие, когда я читаю воспоминания, очень подробно передающие пространные беседы. Но на этот раз с нами был ещё один молчаливый (!) собеседник – мой любимый магнитофон. Он и сохранил подробности и живое звучание голоса Клавдии Васильевны. Так что, вспоминая эту беседу, я постараюсь быть достоверным. Конечно, на бумаге во многом исчезает яркость и непосредственность интонации, но остаются подробности и детали.

Клавдия Васильевна вспоминала свои юные годы, рассказывала о жизни в Крыму в Мисхоре. Зашла речь о Маяковском:

«Я не знала, – упомянула она, – что Маяковский так пробирал Булгакова. Я не имела понятия, что он так его высмеивал в своих всяких «штучках-дрючках». Булгаков

к нему очень хорошо относился. Вроде бы вначале у них были нормальные отношения.

Я всегда принципиально относилась к поэзии. Поэзию Маяковского я не понимала. Мы в Ленинграде воспитаны были на Блоке, Гумилёве, на Северянине, даже на Хлебникове. Маяковский нас не занимал ни в коей степени. До меня он не доходил напрочь. Я не понимала его совершенно. Мы с Маяковским лично знакомы не были.

В Мисхоре я жила в резиденции наркома Семашко. (Семашко был близок к семье Бруштейн – первого мужа Пугачёвой. – *Л. К.*)

Клавдия Васильевна очень живо вспомнила весёлую, непринуждённую атмосферу, царившую на даче у Семашко:

«На поклон» приходила масса народа. Заходили Каранович, Брик. Амы, молодёжь, трепались, занимались биомеханикой, акробатикой, кульбиты делали, в лапту играли. Семашко играл с нами, он заводной был. Читали стихи.

И вот в Мисхор приехал Маяковский. На концерт его попасть оказалось очень трудно. Масса народу. И, помню, была у него такая манера – он своим знакомым дамам на их выкрики: «Мы не можем попасть!», – советовал: «Ну, Господи, пройдите к контролёру и скажите, что вы моя жена». Контролёр в ужасе был – одна жена, другая жена... – сколько же у него жён?!

Я была на концерте, мне ужасно не понравилось, как он читал. Какая-то хамская манера. Ему кричали: «Вас, наверное, в детстве уронили? Да, Маяковский?» Тоже хамские реплики. Он отвечал: «Да, уронили, на вас прямо!»

И вот Маяковский повадился приходить к нам, к Семашко. Ну, мы дурака валяли, трепались, стихи читали. Боже мой, чего мы только не делали. Пели,

стихи сочиняли. И Маяковский тоже сочинил стихи. Я его возненавидела.

Кап, кап,
любимая,
Кап, кап,
беспутная.
Унынье вечное,
любовь минутная.
Сижу,
как проклятый,
на подоконнике.
Дурак,
зачисленный
в твои поклонники.
О,
Капля дерзкая,
унылоносая,
дрянь
белобрысая,
зеленоглазая.
Сижу и мучаюсь
одним вопросом я:
как мог увлечься я
такой заразой?
Моё любимое
трепло,
Зеленоглазая холера,
тебе назло,
себе назло
тебя люблю,
люблю без меры.

Когда он отдал их мне, я взяла, скомкала и бросила.
Меня тогда носили на руках и вдруг - «холера

зеленоглазая». Что это такое! Тогда я это не оценила. Скомкала и бросила, а Толя Каранович подобрал.

Прошло много лет, и когда уже «Маяковский! Маяковский!» мне говорят: «Ну что ж ты не сохранила, всё-таки интересно...»

А Толя меня как-то встретил и говорит: «Капля, отдать тебе стихи, они у меня сохранились». В это время идёт мадам Брик. «А, здарсьте, здарсьте, – всё такое. – Капочка, куда вы идёте?» – «Да я иду домой». – «Нет, пойдёмте ко мне». Надо вам сказать, что она меня всегда зазывала – вот почему: Брик и Каранович хотели организовать Литературный театр, и они меня туда приглашали. Но я в то время была уже «Дива Дама» в Сатире в Москве. Бессмысленно было переходить. Таким образом я с Бриками была знакома. И когда Эльза Триоле привозила какие-то там заколочки, булабочки, бантики, шмутки – Лиля мне всегда говорила: «Капочка, обязательно приходите. Эльза привезла для вас прелестные штучки для театра». Для театра это действительно годилось. Я куртизанок всё время играла. После детей-то сразу куртизанок. Толя отдал мне стихи, и мы с Лилей пошли к ней. Я Лиле и говорю: «Ваш Маяковский дурацкие стихи написал». Она заинтересовалась, говорит, покажите. Прочла. «Ах, ерунда». Сказала и порвала. Так стихи и пропали. Но я не жалею – не те это стихи».

Следом за Маяковским беседа перекинулась на воспоминания о Сергее Владимировиче Михалкове и Наталии Петровне Кончаловской.

И опять припомнила Клавдия Васильевна, на сей раз Михалковым преподнесённые стихи:

Мы любим нашу Капу
Как брата, маму, папу.
Протягиваем лапу,
Встречая здесь и там.

Артистка превосходна,
Мила и благородна.
Я Капе что угодно
За поцелуй отдам.
Но, боже, не балуем
Я этим поцелуем.
Она ещё ни разу
На это не пошла. Стихи она читает, Поэта
почитает. Но Капа инженера Поэту предпочла.

При вручении стихов кто-то заметил: «Наталья,
твой-то хорош - написал». И та мгновенно
откликнулась: «Всё ужасно, кроме одной строчки:

Но, боже, не балуем
Я этим поцелуем.

Остальное можешь выбросить», - весёлая и
остроумная реакция.

Всё Наталье Петровне дано было. Она прелесть.

Умница. И вот бывает такое, во всём удивительно
способный человек. Во всём. Абажуры делала,
занавески делала, платья себе шила, пироги пекла,
чёрт знает, удивительно—ну все таланты. Книги писала,
стихи писала. Её книги у меня сохранились с
удивительными надписями.

Следом Клавдия Васильевна шутливо рассказала о
том, как лихо расправлялась с писанием писем:

«Так как мне всегда было некогда, я действительно
была очень загружена, то из писем, которые мне
присылали (их я хранила), я выбирала, что
поинтереснее, и быстро отсылала. И вдруг однажды
Наталья (Кончаловская. - Л. К.) мне говорит: «Ты мне
такое письмо прислала. Ты, знаешь, я его сохранила,

оставила». А я там выписала не то из Хармса, не то из Акимова, не помню из кого – мне некогда было думать. Яхонтов красивые письма присылал. Великолепные письма, так что выбирать было откуда.

Ну, а Хармс – это специфические письма. Это чёрт знает что такое, кошмар какой-то. Я помню очень возмущалась, когда узнала, что у него другие экземпляры сохранились. Влюблённый человек пишет вам и что-то оставляет, ну что это такое – значит, не влюблён».

Мне кажется, Клавдия Васильевна в данном случае была несправедлива. Письма Хармса не просто «крик души» влюблённого, как виделось Клавдии Васильевне. Это были прелестные поэтические миниатюры, произведения искусства, своего рода «Стихотворения в прозе» и поэтому имели право на сохранение, подобно многим, зачастую очень личным, лирическим стихотворениям.

От тем «театральных» и сугубо личных беседа наша, как это часто бывает, перекинулась на политику. Клавдия Васильевна рассказала о только что услышанном по радио интервью с какой-то оголтелой, но весьма, как она выразилась, «эрудированной» сталинисткой (не с Андреевой). В те годы развенчание Сталина было животрепещущей темой.

-

Далее я прочитал свои воспоминания о ТЮЗе, и Клавдия Васильевна очень живо откликнулась на них. Зачастую воспоминания её совпадали с тем, о чём я упоминал. Но живые выказывания одного из ведущих некогда актёров ТЮЗа не лишены интереса, поэтому я позволю себе на них остановиться. Я привожу эти

высказывания в той последовательности, как возникали они в беседе.

«Прежде всего, – заметила Клавдия Васильевна, – театр без занавеса, это было непосредственное общение зрителей с действующими лицами. Ведь мы иногда, как это было в «Коньке-Горбунке», пробегали среди зрителей. Это очень важно».

Добавлю от себя – подобная организация зала (а в ТЮЗе она была вынужденной, так как зал в прошлом был большой аудиторией Тенишевского училища), такая структура, невольно отразила в себе черты «Народного театра» и восходит ещё к древним греческим театрам. Вспомните – и крутой амфитеатр мест, и неглубокая беззанавесная сцена.

Подобный демократизм наблюдал я и в Китае, смотря народную «Пекинскую оперу». Там тоже зрители «сосуществовали» с актёрами, а оркестр располагался тут же на сцене.

Структура зала настолько оправдала себя, что в построенном впоследствии новом здании ТЮЗа была сохранена. И крутой амфитеатр мест, и авансцена.

А какие замечательные люди создали театр и руководили им! Брянцев был выдающимся организатором, режиссёром и педагогом. Многие ведущие актёры ТЮЗа впоследствии работали и в других театрах, и в кино, но воспитаны они были Брянцевым, он был изумительный педагог. Так же значительна была и педагогическая деятельность Макарьева.

Очень интересная история была, неожиданно вспомнила Клавдия Васильевна, с Колей Черкасовым:

«Коля, когда пришёл, играл вначале неодушевлённые предметы. В «Догоним Солнце» он играл пень. Такой маленький пень. Коля туда залезал. Руки были корни, ноги – корни. А макушку я клевала ещё. Я играла Журлика».

Коля всё время мечтал сыграть настоящую роль, и ему дали в «Разбойниках» роль отца Карла Мора.

И когда Карл прибегает в лес с криком: «Отец!», Коля должен был из темницы вылезать. На нём был одет балахон белый с розовыми разводами. И когда он начал вылезать (трагическая минута была), – в зале раздался дикий хохот, потому что он лез, лез и лез – не было конца, такой он был длинный. И вместо «трагической минуты» пришлось «дать темноту», такой был хохот.

В «Коньке-Горбунке» самое замечательное—два «Сказителя». Это действительно «находка» Брянцева».

Добавлю от себя: «Сказители» действительно создали «стержень» спектакля, состоящего из множества картин. «Сказители» помогли создать единое повествование, и что очень существенно, в спектакль был введён изумительный текст сказки Ершова. Появился не только смысловой, но и «музыкальный» стержень.

«Когда я пришла в театр, мне было 16 лет. Брянцев поручил мне и Чиркову роли Конька и Ивана. И тут произошёл один очень смешной эпизод. Мы бегали с Чирковым среди зрителей. У меня (Конька) была маска – голова. И вдруг один мальчишка подошёл ко мне и говорит: «Интересно, видит она или нет». – «Ты что, с ума сошёл, – набросился на него Чирков, – он тебя сейчас укусит». – «Что ты, там Пугачёва». – «Какая тебе Пугачёва, тебя – сейчас укусит Конёк». «Да..?» – «Ты что – не понимаешь?» И Чирков так убедительно это сказал, что мальчишка в страхе убежал. (В детской аудитории приходилось держать ухо востро и реагировать мгновенно.) Да, дети действительно так непосредственно были втянуты в действие. Вот, например, в «Хижине дяди Тома» я играла Дору, и когда я подписывала бумагу о продаже дяди Тома, кто-то

крикнул: «Дура Дора, не подписывай». Потом весь зал орал: «Не подписывай».

Понимаете, весь зрительный зал. Он каждый раз входил в действие, потому что сцена и зал разделялись минимальным расстоянием. Поэтому у зрителя всё время было ощущение, что он там среди актёров. Это очень важно».

Добавлю: эта специфика принималась во внимание при режиссёрском построении спектакля. Даже пьесы создавались с учётом этой особенности.

«Тимошкин рудник» – пьеса, написанная Макарьевым. Это очень значимая постановка. Первый советский спектакль ТЮЗа (вообще, эта пьеса была одной из первых советских пьес в те годы). А как принимался этот спектакль!

Когда Тимошка выходил из шахты, в зале творилось что-то невероятное, в зале стоял стон!!! Это было невероятно. Такое дикое напряжение в зале – выйдет Тимошка или не выйдет из шахты, когда он пошёл шнур обрывать, чтобы не взорвалась шахта. Этот момент выхода – и реакция зала. Я ни в одном театре такой реакции не видела. Только дети могут так реагировать.

Вот чем хорош был ТЮЗ – Брянцев превосходно знал психологию детей».

Клавдия Васильевна особо подчеркнула, что в этом был главный корень успеха театра.

От себя хочется добавить, что руководитель театра не только хорошо знал психологию своего зрителя, но и глубоко уважал его.

Отметила Клавдия Васильевна и то, что каждый спектакль ставился с расчётом на определённый возраст (это указывалось даже в программах).

Большое внимание в ТЮЗе уделялось педагогической работе в самых разнообразных формах. Даже такая мелочь, как выход ребят в гардероб после спектакля, был продуман и организован.

«После того, как я побывала в Хибиногорске, – вспомнила Клавдия Васильевна, – я привела к нам в театр «всю Академию». И вот после спектакля педагог объявил: «Радиевый Институт, выходите на вешалку». И пожилые люди шли одеваться, а мальчишки им всем аплодировали».

Закончить рассказ об этой беседе хочется стихотворением, которое я преподнёс Клавдии Васильевне в дни её юбилея. Стихотворением, связанным с воспоминаниями о ТЮЗе.

Я вспоминаю иногда
Давно прошедшие года.
Я вспоминаю, как когда-то
Мы, ленинградские ребята,
Ходили в наш, любимый, свой
Волшебный ТЮЗ на Моховой.

Там трепетали без конца
Ребятчи души и сердца.
Там Дон-Кихот и Горбунок
Преподносили нам урок
И благородства и добра.

Там пронимал нас до нутра
Ваш бесподобный Гекльберри
Знарок примет и суеверий.
Хитрец, лукавивший немножко
И врачевавший дохлой кошкой.

А Том и Бекки – эти дети
Сродни Ромео и Джульетте.
А Кот, что всех перехитрил,
Он нам любезен был и мил
А взрыв восторженных эмоций
Во время сказки Карло Гоцци.

Нет, неподъёмный это груз
Всё рассказать, чем дорог ТЮЗ.

Порой мы, право, забывали,
Что всё на сцене «понарошку»,
Мы так за вас переживали,
За Тома Кенти, за Тимошку!

В те годы были, вне сомнений,
Вы наш любимец, наш кумир.
Вы открывали целый мир
Больших поступков и свершений.
И вот, с любовью вспоминая
Те незабвенные года,
Я вас сегодня поздравляю,
А благодарствую – всегда!

Я ваш поклонник, ваш ценитель,
Я самый старый «юный зритель»
И я люблю вас сильно, сильно О, наша
Клавдия Васильна!

Примечания

Воспоминания К.В. Пугачёвой частично были опубликованы в журналах и сборниках при ее жизни, частично хранятся в семейном архиве и РГАЛИ (см. Российский Государственный архив литературы и искусства. Путеводитель. Вып. 7. М.: Русское библиографическое общество, 1997. С. 190-194).

Когда, из-за потери зрения, Клавдия Васильевна уже не могла сама работать над материалами, ей перечитывали рукописи вслух. Она делала замечания, дополнения, которые вошли в окончательный текст книги.

М. Краснянская. Дар дружбы. Печатается по публикации: Краснянская М. Э. На голубом экране памяти. Мемуары. М.: Интерграф Сервис, 2003. С. 147-157.

См. также М. Краснянская. Капа Челлини. – Московский наблюдатель. Театральный журнал. 1997, № 3-4.

Письмо А. Н. Толстого – К. В. Пугачёвой впервые опубликовано в «Литературной газете» (10.08.1994).

Брянцев. Встреча. Печатается по рукописи. Частично опубликовано в сборнике: Александр Александрович Брянцев. Воспоминания. Статьи. Выступления. Дневники. Письма. М.: ВТО, 1979. С. 253-258.

Капля. Печатается по рукописи.

Студия. Юрьев. Печатается по рукописи.

Сказка о рыбаке и рыбке. Печатается по рукописи.

Частично опубликовано в сборнике: Александр Александрович Брянцев (Указ. выше).

Вильгельм Телль. Печатается по публикации:

К. Пугачёва. «Вильгельм Телль». Шиллер. – Театр.

1965. № 4. С. 87–91.

Конёк-Горбунук. Печатается по рукописи.

Антигона. Печатается по рукописи.

ТЮЗ. Письмо Макарьева. Печатается по публикации: Леонид Макарьев. Творческое наследие. Статьи и воспоминания. Сборник. М.: ВТО, 1985. С. 48–58.

Зон. Печатается по рукописи.

Бруштейн. Печатается по рукописи.

Шварц. Отрывок из незавершённых воспоминаний К. В. Пугачёвой о Е. Л. Шварце (печатается по рукописи).

Черкасов. Печатается по рукописи.

Чирков. Печатается по публикации: Борис Чирков. Материалы из архива. Воспоминания. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1994. С. 176–179 (с дополнениями).

Охлопков. Печатается по публикации: Н. П. Охлопков. Статьи. Воспоминания. Сборник. М.: ВТО, 1986. С. 136–144.

Театр Сатиры. Горчаков. Печатается по рукописи.

Хенкин. Печатается по рукописи.

Луначарская-Розенель. Печатается по рукописи.

Киршон. Печатается по публикации: В. М. Киршон. Стихи и речи о драматургии, театре и кино. Пьесы В. М. Киршона на сцене. Воспоминания о В. М. Киршоне. Сборник. М.: Искусство, 1962. С. 248–252.

Толстой. Печатается по публикации: Воспоминания об А. Н. Толстом. Изд. 2-е. М.: Советский писатель, 1982. С. 443–451 (с дополнениями).

Михоэлс. Печатается по рукописи.

Тышлер. Печатается по рукописи.

Раневская. Печатается по рукописи.

Ахматова. Печатается по рукописи.

Левик. Печатается по рукописи.

Рина Зеленая. Печатается по публикации в «Независимой газете» (17.10.1992).

Абдулов. Печатается по публикации: Осип Наумович Абдулов. Статьи. Воспоминания. Сборник. М.: Искусство,

1969. С. 208-214.

Райкин. Печатается по публикации: Аркадий Райкин в воспоминаниях современников. М.: АСТ-ЛТД, 1997. С. 365-372 (с дополнениями).

Мионов. Печатается по публикации: Андрей Мионов. Сборник. М.: Искусство, 1991. С. 16-18.

Ландау. Печатается по рукописи.

Капица. Печатается по рукописи.

Будкер. Печатается по рукописи.

-

А. Шестопал (Пугачёв). Домашний круг. Из писем Виктору. Печатается по рукописи. Письма написаны к тридцатилетию внука К. В. Пугачёвой – пианиста лауреата международных конкурсов В. А. Шестопала (р. 1975).

В. Глоцер. Вот какой Хармс. Взгляд современников. Печатается по публикации: Новый мир, 2006, № 2. С. 117-118, 124-129. Публикация, предисловие, запись, обработка, комментарии В.И. Глоцера.

Письма Данила Хармса к Клавдии Пугачёвой. Печатается по первой публикации: Новый мир, 1988, № 4. С. 129-142. Публикация, комментарий В. И. Глоцера. См. также: В. Глоцер. Хармс любил ее. Воспоминания Клавдии Пугачёвой и письма к ней Данила Хармса. Экран и сцена. 2006, № 6, 7.

Л. Капица. Мой ТЮЗ. Беседа с Клавдией Васильевной Пугачёвой. Печатается по рукописи.

Стихотворение В.В. Маяковского, посвященное К. В. Пугачёвой, впервые опубликовано в статье Б. Поюровского «Пугачёва I» в рубрике «Москвичи-юбиляры» в газете «Вечерняя Москва» (19 марта 1991 г.). См. также статью Б. М. Поюровского «Клавдия Васильевна Пугачёва» в Энциклопедическом словаре

«Весь театр за 75 лет. Театр Революции – Театр Драмы – Театр им. В. Маяковского». М.: Инкомбук, 1999. С. 492-494.

notes

Примечания

1

Предисловие к публикации воспоминаний о Данииле Хармсе.

Борис Степанович Житков (1882-1938), детский писатель и автор большого романа «Виктор Вавич» (книги 1-3, 1926-1928, опубликован полностью в 1941 году).

З

Евгений Львович Шварц (1896–1958), драматург, сценарист, мемуарист, детский писатель.

Александра Яковлевна Бруштейн (1884–1968), драматург, детская писательница, мемуаристка. В первом браке К. В. Пугачёвой её свекровь.

5

Антон Исаакович Шварц (1896–1954), артист эстрады, чтец.

6

Александр Александрович Брянцев (1883–1961), режиссёр, актёр и педагог, основатель и художественный руководитель Театра юных зрителей в Петрограде-Ленинграде в 1921–1960 годах, теперь театр носит его имя.

Михаил Сергеевич Бруштейн (1907–1965), инженер-механик.

! Лев Владимирович Канторович (1911-1941), график, живописец, театральный художник, журналист и писатель.

Спектакль «Дети Индии» (пьеса Н. Ю. Жуковской, постановка А. А. Брянцева), как вспоминала Пугачёва, Хармс смотрел (преьера состоялась 10 июня 1928 года), в нём актриса играла мальчика-индуса Умёша. «Ваш чекан» упоминается в письме Хармса к Пугачёвой от 9 октября 1933 года («Новый мир», 1988, № 4, стр. 136).

10

Лев Давидович Ландау (1908–1968), физик-теоретик, академик. Нобелевский лауреат (1962). Друзья и близкие звали его Дау.

Об этой машине - в воспоминаниях В. Лифшица
«Может быть, пригодится...» («Вопросы литературы»,
1969, № 1).

Татьяна Львовна Щепкина-Куперник (1874-1952), поэтесса, драматург, прозаик, переводчица, мемуаристка, детская писательница.

Стихотворение С. Маршака и Д. Хармса «Весёлые чижы», опубликованное в «Чиже», 1930, № 1.

Стихотворение С. Надсона «Молитва» (1880). Мемуаристка цитирует его по памяти, с пропуском одной строфы, изменением нескольких строк и тому подобное.

Действительно, Н. Гумилёв, «Почтовый чиновник» (1914). Цитировано по памяти.

Николай Павлович Акимов (1901–1968), театральный режиссёр и художник.

Николай Павлович Охлопков (1900–1967), режиссёр и актёр. В 1930–1937 годах возглавлял Реалистический театр.

В письме от 9 октября 1933 года: «Удивительно, что видел я Вас всего четыре раза, новее, что я вижу и думаю, мне хочется сказать только Вам» («Новый мир», 1988, № 4, стр. 135). :

В «Новом мире» (1988, № 4) опубликовано девять писем Хармса к Пугачёвой.

В записной книжке Хармса (1933 года) есть такая запись: «Шёл по Неве и кричал: Капа!» (Даниил Хармс. Записные книжки. Дневник. В 2-х кн. Кн. 2. Подготовка текста Ж.-Ф. Жаккара и В. Н. Сажина. СПб., 2002, стр. 64).

Владимир Николаевич Яхонтов (1899–1945), артист эстрады, чтец.

Александр Осипович Моргулис (1898–1938), переводчик с французского, писал стихи. Он и его жена пианистка И. Д. Ханцин (1899–1984) были в дружеских отношениях с О. Э. и Н. Я. Мандельштамами. О. Мандельштам посвятил А. Моргулису десять шуточных стихотворений (так называемые «моргулеты»). Репрессирован в 1936 году.

Фамилия Моргулиса мелькнула в письме Хармса от 10 февраля 1934 года - предпоследнем из адресованных Пугачёвой.

В письме от 4 ноября 1933 года: «Милая Клавдия Васильевна, я посылаю Вам своё стихотворение: «Трава» («Новый мир», 1988, № 4, стр. 140). Это, увы, не сохранившееся полностью большое стихотворение, которое Хармс написал в ссылке. Немногие строки из него восстановлены по памяти Е. В. Сафоновой и В. Н. Петровым.

Наталья Петровна Кончаловская (1903–1988),
поэтесса, переводчик, детская писательница,
мемуаристка.

1, 3,4, 5 и 8 сверены с беловыми автографами, хранящимися в личном архиве К. В. Пугачёвой. При сверке черновых автографов с беловыми существенных расхождений не найдено. По беловым автографам сделаны абзацы, отсутствующие в черновиках.

В 1933 году К. В. Пугачёва переехала в Москву.

Здесь и в некоторых других случаях сохраняется правописание автора.

«Шварцы Литейные»: Евгений Львович Шварц (1896–1958), драматург и мемуарист, и его жена Екатерина Ивановна Шварц (1902–1963) жили в то время на Литейном проспекте и звались так в кругу друзей в отличие от «Шварцев Невских» – Антона Исааковича Шварца (1896–1954), чтеца, эстрадного артиста, и его жены Наталии Борисовны Шанько (1901–1991).

Хармс был на первом представлении, которое состоялось 8 октября 1933 года. Постановка А. А. Брянцева. В записной книжке Хармса находим такую запись: «Клад» Шварца интересен в тех местах, где кажется, что происходит сверхъестественное. Как это замечательно, что это всегда так, когда в меру» (Архив Я. С. Друскина).

Александра Алексеевна Охитина исполняла в «Кладе» роль Птахи.

Первая пьеса Е. Шварца. Поставлена в Ленинградском ТЮЗе режиссёрами А. А. Брянцевым и Б. В. Зоном. Премьера состоялась 21 сентября 1929 года. К. В. Пугачёва играла в этом спектакле роль пионерки Маруси.

Третий, окончательный вариант стихотворения опубликован в «Дне поэзии. 1965» (Л. 1966, стр. 292–294), публикация А. Александрова. В «Дне поэзии» стихи Хармса разбиты на четверостишия, и строчка «окружают нас вокруг» заменена на строчку «ловят нас в свой мрачный круг», не встречающуюся ни в одном варианте. Первый вариант был написан на обратной стороне письма от 21 сентября 1933 года к Н. И. Колюбакиной. В этом письме Хармс сообщал, что посылает «вчера написанные стихи. Правда, они ещё не закончены. Конец должен быть другим, но, несмотря на это, я считаю, что в них есть стройность и тот грустный тон, каким говорит человек о непонятном ему предназначении человека в мире». Второй вариант написан через несколько дней, 25 сентября.

Музыкальный инструмент, по описанию К. В. Пугачёвой, напоминал флейту или гобой. Пугачёва играла на нём в спектакле «Дети Индии» (пьеса Н. Ю. Жуковской, постановка А. А. Брянцева) и потом подарила его Д. И. Хармсу Хармс, вспоминает Пугачёва, смотрел этот спектакль (преьера состоялась 10 июня 1928 года), в нём актриса исполняла роль мальчика-индуса Умёша.

Можно предполагать, что речь идёт о несохранившейся поэме Н. Заболоцкого «Облака» (1933).

Верно: «Нестле». Молочная мука для вскармливания грудных младенцев. Изготавливалась в Швейцарии.

Елизаветой Ивановной Грицыной (Ювачёвой).

Сохранились философские и математические сочинения Хармса о природе чисел и т. д.

Полный текст этого стихотворения пока не обнаружен. Приведу строки, которые запомнила (и я записал с её слов 22.IX. 1974) художница Елена Васильевна Сафонова (1902–1980), дружившая с Введенским и Хармсом. Начало:

Когда в густой траве гуляет конь,
она себя считает конской пищей.
Когда в тебя стреляют из винтовки
и ты протягиваешь к палачу ладонь,
то ты ничтожество, ты нищий...

И ещё несколько строк:

Когда траву мы собираем в стог,
она благоухает.
А человек, попав в острог,
и плачет и вздыхает,
и бьётся головой, и бесится,
и пробует на простыне повеситься...

40

В письме много выдуманных историй и вымышленных персонажей.

Верно: Моргулис. Александр Осипович Моргулис (1898–1938), переводчик с французского (Гюстав Флобер, Анатоль Франс и другие), писал стихи. Он и его жена пианистка И. Д. Ханцин (1899–1984) были в дружеских отношениях с О. Э. и Н. Я. Мандельштамами. О. Мандельштам посвятил А. Моргулису десять шуточных стихотворений (так называемые «моргулеты»). Репрессирован в 1936 году.

Александр Александрович Брянцев (1883–1961) – режиссёр, актёр и педагог, основатель Ленинградского театра юных зрителей, ТЮЗа, который теперь носит его имя.

Е. И. Шварц.

Владимир Николаевич Яхонтов (1899-1945) – чтец,
артист эстрады.

Повесть М. Зощенко (1933), которая, однако, на части не делится. Говоря о П-й части, Хармс подразумевает, очевидно, номера журнала с продолжением повести («Звезда», 1933, № 8 и 10), страницы, рассказывающие об уходе старого профессора к молодой жене, скоро начинающей отодвигать его на задний план.

В одном из авторских предисловий к повести говорится: «В этой книге будут затронуты вопросы сложные и даже отчасти чересчур сложные, отдалённые от литературы и непривычные для рук писателя. Такие вопросы, как, например, поиски потерянной молодости, возвращение здоровья, свежести чувств и так далее и тому подобное и прочее».

Отметим, что это пока единственное известное нам у Хармса упоминание написанного Михаилом Зощенко.

46

Искажѐнное «ирония».