

СМЕХАЧИ МЕЙЕРХОЛЬДА

ИМЕНИ В.С. МЕЙЕРХОЛЬДА
РЕВОЛЮД ВИШНЕВСКИЙ
ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД
ПОСЛЕДНИМИ
РЕШИТЕЛЬНЫМИ
МОСКВА
ФЕВРАЛЬ
1937
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР



Александр
Хорин



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Основные творческие пристрастия автора этой книги Александра Хорта в основном простираются в сфере сатиры и юмора. Поэтому неудивителен его интерес к творчеству мастеров «весёлого цеха». Именно к такому относятся три великих комика — Эраст Гарин, Игорь Ильинский и Сергей Мартинсон. Их можно считать ровесниками века, прошедшими вместе со своей страной все этапы советской истории: революцию, нэп, индустриализацию, трагические 1930-е, Великую Отечественную, пятилетки... Прошли не сторонними наблюдателями, а полноценными, можно сказать, активными участниками. Они познакомились, работая вместе в самом революционном театре 1920-х — Государственном театре имени Вс. Мейерхольда. Позже они блистали в кино, на эстраде. Своей игрой эти актёры поднимали настроение бесчисленного количества зрителей. Однако в повседневной жизни судьба далеко не всегда улыбалась им. В причинах — объективных и субъективных — и попытался разобраться автор.

[Адаптировано для AlReader]



FB2 книгу сделал mefysto

-
- [Александр Хорт](#)
 -
 - [ПРОЛОГ](#)
 - [ЕМУ К ЛИЦУ КОРОНА](#)
 -
 - [Глава первая](#)
 - [Глава вторая](#)
 - [Глава третья](#)
 - [Глава четвёртая](#)

- [Глава пятая](#)
- [Глава шестая](#)
- [Глава седьмая](#)
- [Глава восьмая](#)
- [Глава девятая](#)
- [Глава десятая](#)
- [Глава одиннадцатая](#)
- [Глава двенадцатая](#)
- [Глава тринадцатая](#)
- [Глава четырнадцатая](#)
- [Глава пятнадцатая](#)
- [Глава шестнадцатая](#)
- [Глава семнадцатая](#)
- [Глава восемнадцатая](#)
- [Глава девятнадцатая](#)
- [Глава двадцатая](#)
- [Глава двадцать первая](#)
- [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА](#)
- [СОПРОТИВЛЕНИЕ МАТЕРИАЛА](#)
 -
 - [Глава первая](#)
 - [Глава вторая](#)
 - [Глава третья](#)
 - [Глава четвёртая](#)
 - [Глава пятая](#)
 - [Глава шестая](#)
 - [Глава седьмая](#)
 - [Глава восьмая](#)
 - [Глава девятая](#)
 - [Глава десятая](#)
 - [Глава одиннадцатая](#)
 - [Глава двенадцатая](#)
 - [Глава тринадцатая](#)
 - [Глава четырнадцатая](#)
 - [Глава пятнадцатая](#)
 - [Глава шестнадцатая](#)
 - [Глава семнадцатая](#)
 - [Глава восемнадцатая](#)
 - [Глава девятнадцатая](#)

-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

- [ЛИТЕРАТУРА](#)
- [INFO](#)
- [СТАРЕЙШАЯ РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ СЕРИЯ](#)

- [notes](#)

- [1](#)
- [2](#)
- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)
- [6](#)
- [7](#)
- [8](#)
- [9](#)

- [comments](#)

- [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](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)

- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)

- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)

- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)

◦ [172](#)



ЖИЗНЬ[®]
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

1933

(1733)

Александр Хорт

СМЕХАЧИ МЕЙЕРХОЛЬДА



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

*

© Хорт А. Н., 2018

© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2018

ПРОЛОГ

7 февраля 1931 года в ГосТиМе — Государственном театре имени Вс. Мейерхольда при большом скоплении публики состоялась премьера спектакля по пьесе Всеволода Вишневского «Последний решительный».

У этой пьесы имелась краткая предыстория.

В июле 1930 года в СССР было создано Литературное объединение Красной армии и флота, сокращённо ЛОКАФ, призванное наладить работу писателей, посвятивших творчество военно-патриотической тематике. Буквально через несколько дней в Ленинграде учредили Балтийское отделение ЛОКАФа, одним из активистов которого был драматург Всеволод Вишневский. Вскоре ему заказали музыкальную пьесу, и он написал «Последний решительный», назвав свою новинку «симфонической драмой». Причём писал для оперного театра, потом почему-то отдал её в Театр Красной армии, в результате она неожиданно попала к Мейерхольду, в ГосТиМ.

Драматург рассказывал в интервью, что при сочинении преследовал две цели. Во-первых, сделать пьесу, которая удовлетворила бы острейшую потребность театров в военном репертуаре. Во-вторых, новая пьеса должна нанести нокаутирующий удар по старым, отжившим и даже враждебным для советских людей, строителям коммунизма, формам оперы, которые представляют собой лишь сгусток индивидуальных сексуальных мотивов и ровным счётом ничего больше. Испытание такого удара он решил провести над оперой Бизе «Кармен».

Эти две задачи и продиктовали композицию пьесы. В первой части идёт пародия на классическую оперу, во второй — долгожданный военный репертуар — показана героическая гибель моряков, противостоящих империалистической интервенции. Трудно представить, как могут гармонично ужиться две разнородные составляющие.

Многие не могли понять логики Мейерхольда, только диву давались: чем вдруг привлекла того агитационная трескотня Вишневского. Так ведь Мастер не просто обратил внимание — ему ещё пришлось бороться за неё, поскольку сначала драматург отдал пьесу в Театр Красной армии. При каждом удобном случае Всеволод Эмильевич превозносил творение своего тезки Вишневского до небес. Обычно редко кого хвалил, а тут просто удержу не знал. Награждал пьесу, да заодно её автора, самыми лестными эпитетами, утверждал, что Вишневский лидер советских драматургов,

первый из первых, что его ждёт светлое будущее, что ему не следует обращать внимания на отрицательные отзывы критиков. Всё это Мастер говорил очень искренне.

Мнения критиков разделились. Одни называли пьесу лёгкой и прозрачной, расхваливали постановщика спектакля за его достижения в области экономии средств и приёмов её сценического воплощения. Говорили о гениальных находках режиссёра.

Однако большинство театрального люда считало пьесу провальной. Порок заключается в том, что в ней нет центральной идеи. Зато в изобилии присутствуют буржуазные черты: безволие, колебание, излишний психологизм. Зрители думали, что увидят заявленный в названии «последний решительный» бой капиталу. Пьеса же показывает, как умирать, а не как побеждать в войне.

На дискуссии после спектакля в Комакадемии драматург Владимир Киршон с жаром говорил:

— В чём основная порочность пьесы?.. Существовала старенькая теория «термидора», утверждавшая, что теперь, мол, у нас обывательщина, перерождение... А вот, когда вновь грянет война, тогда, мол, мы все стряхнёмся... Вот и в пьесе — в тяжёлой гнетущей обстановке маразма и разложения показано наше сегодняшнее. И на таком фоне — вдруг взлёт, вихрь войны, начало настоящего. Содержание пьесы оторвано от нашего строительства. И надо прямо сказать, что «последний решительный» без пятилетки — это ложь, это фальшь^{1}.

Сам Вишневский любую критику своей пьесы с негодованием отметал. В опубликованной уже после премьеры в ГосТиМе пьесе боевитый драматург давал советы будущим режиссёрам: «Вообще, принимаясь за постановку, надо учесть прежде всего её военно-политическую утилитарную направленность. Нет театра для театра. Не нужен спектакль для спектакля. Нужно рассчитанное, максимально эффективное в политическом отношении действо. Пьеса, весь спектакль — рычаг для подъёма интереса к обороне. Вокруг спектакля необходимо вести живую военно-политическую работу: целесообразно устроить в театре военную выставку, выпуск стенгазеты «За оборону»; интересны и полезны будут военные сообщения-лекции и воспоминания в антрактах; демонстрирование приёмов обращения с противоголоном и оружием и т. п., и т. д. При настоящем, боевом отношении к делу — такая работа, ведомая театром обязательно совместно с гарнизоном и Осоавиахимом, — даст положительные результаты»^{2}.

Пьеса большая, три действия с прологом и эпилогом, 40 действующих лиц.

В этой многонаселённой пьесе каждый персонаж намечен пунктирными штрихами, идут чуть ли не под номерами: 1-й рабочий, 2-й рабочий, 3-й рабочий, 4-й рабочий... Более подробно написаны роли двух основных героев, если и не комических, то близких к тому. Во всяком случае, каждое их появление оживляет действие. Тем более что Мейерхольд поручил эти роли прославленным комикам Игорю Ильинскому и Эрасту Гарину, понимая, что те способны вынести на своих могучих плечах любой, даже самый заурядный текст.

Два матроса-«жоржика» Алексей Самушкин и Иван Ведерников, фигурирующие в спектакле под прозвищами Анатоль-Эдуард и Жан Вальжан, действуют в первой половине. В поисках развлечений они завалились в публичный дом, где пьянствуют, предаются разврату, дерутся с иностранцем, напрочь забыв о мировой империалистической угрозе. В конце концов их задержал патруль и они загремели под трибунал.

Эти два непутёвых морячка совершенно одинаковы, у них даже речь одинаковая — сильно исковерканная, они же одесситы. При чтении это выглядит удручающе. Вот краснофлотцы пришли на берег и видят стоящую там женщину.

«Второй встаёт и, изгибаясь, тихо подходит к женщине. Можжна с вами поиметь знакомство?»

Первый грубо и властно оттирает второго и торжественно-светски «вкручивает». Объяснить, допустим, вам про положение на моррэ и за ымперьялыстов. Дело у том, чьто ымперьялысты угрожжают вамм лычьно с моря. (Пауза.) Ви знайте, на граньцэ чьовствуется явная грозза и вашья жжизнь у роковой опасности. Но ми, моряки, готови у в бой и ми спасём вашу юную жизньнь — етот роскошьный цвьтгочик.

Второй. Ми с дэтства на морре. Ми в 17-м году! Ми победители белих адмиралов! И все изучыли (улыбаясь сахарно), как спасать юные нежьные цвьтточьки.

Первый, полагая, что вступлений хватит, переходит к делу. А позвольте вас познакомить, чьтоб к сучеству вопроса пэрейты. — Мой лучьший друг, мычьман Красного флоту (подумав чуть, выпаливает) Жян Вальжян! (Жест в сторону друга — двигай, мол, Вася!)

Второй. Позвольте теперь вас познакомыть — тожьже мой лучьший друг, лейтенант Красного флоту (вдохновенно) — Едуард-Анатоль!»^[3].

Причём морячки не кривляются, не валяют дурака, умышленно коверкая слова. Они так разговаривают всегда и со всеми. Можно сказать, у

гробовой доски и то:

«Ж. Вальжан. Товарищи же, братики! Пустыте меня у чысле десяти... Я кровью смою... Живой не вэрнусь. Вот — вэсь перед вами. (*Сорвал фуражку с головы.*)

Молчание всех.

Ан. — Эдуард дерзко. Молчите? За товарища нэ можэ-те заступица?..»^{4}

Поблажек не будет, слишком много прегрешений на совести гуляк. Конвой их уводит, а однополчане продолжают готовиться к последнему решительному.

Помимо Гарина и Ильинского, в этом спектакле был занят ещё один комический артист, чью игру критики оценивали очень положительно, а зрители провожали его овациями. Появлялся он в первой части пролога. В программке скромно затерялся где-то в середине: «Американец» — МАРТИНСОН (Композиция танца собственная)».

1931 год. Ещё в зачаточном состоянии кинохроника, она не обрела должной мобильности; ещё не изобретено телевидение. Поэтому о театральных постановках, об игре актёров приходится судить со слов очевидцев. Григорий Бояджиев и Ирина Сегеди описывают этот дивертисмент Мартинсона так:

«Артист выходит на сцену в новом, с иголки форменном костюме, в белой матросской шапочке, сдвинутой вперёд, с опущенными веками и кислой физиономией. Он идёт неуверенной походкой, с болтающимися длинными руками, с осовелым бессмысленным взглядом. Но вот начинается пляс, и все его расшатанные члены приходят в стремительное движение. Каждую минуту можно ожидать, что это мятущееся туловище разлетится на части, и всякое движение воспринимается как огромный риск, которому подвергает себя танцор — риск остаться без головы, без рук или без ног. Но матрос танцует всё стремительней и безумней, точно ему некуда девать своей удали и только и остаётся, что бессмысленно болтать руками и ногами, без удержу пить эль, горланить и шататься из порта в порт. К финалу пляски — великолепный плевок в сторону, смотрите вот, каков я — и матрос в развалку удаляется со сцены»^{5}.

Выражение «каждую минуту можно ожидать» в данном случае не больше, чем формула речи, поскольку весь этот вставной номер продолжался 14 (*четыренадцать* — прописью, иначе трудно поверить) секунд.

В опубликованной «Литературной газетой» (9 марта 1931 года)

рецензии критик В. Павлов, обсуждая пролог спектакля, писал:

«Я утверждаю, что узловым эффектом достигается там, главным образом, актёром Мартинсоном и именно в тот момент, когда он, изображая в разных штрихах эксцентрики и балагана американского матроса, искусно сплёвывает. Таким образом из всего длинного пролога зритель фактически всерьёз аплодирует и смеётся только формальному приёму — плевку».

Эраст Гарин, Игорь Ильинский, Сергей Мартинсон... «Последний решительный» был единственным спектаклем, в котором были заняты все трое. В других они были заняты попарно, но втроём вместе — больше никогда. Хотя предпосылки к этому случались, правда, в кино. Когда три года спустя начался подготовительный период съёмок фильма «Мы из Кронштадта» по сценарию того же Всеволода Вишневского, драматург мечтал, чтобы сняли именно этих артистов. Он тогда находился в Балаклаве и оттуда бомбардировал режиссёра Ефима Дзигана письмами. Утверждал: «Ставка может быть только на первоклассный ансамбль». Среди самых желанных называет Гарина, Мартинсона. «Рекомендую И. Ильинского — после Самушкина из «Посл. реш.» он создал бы отличн. образ низкорослого»^[6]. Уверял Дзигана, что эту тройку можно уговорить, в крайнем случае для этого нужно кричать, идти к Шумяцкому, заинтересовать ЦУК РАБИС и т. д. Но — ни одного из названных актёров в фильме не оказалось.

Все трое принадлежат к числу артистов, рождённых Октябрьской революцией. Разными путями они пришли в этот театр, стали учениками Всеволода Мейерхольда, его любимцами да и публики тоже, ведущими актёрами. Со временем их пути разойдутся, у каждого своя судьба. Роднит же друзей то, что все стали выдающимися мастерами весёлого жанра, неотъемлемыми фигурами советской комедии.

Эраст Гарин, Игорь Ильинский, Сергей Мартинсон... Этот ряд без особого труда можно продолжить — в нашей стране масса великолепных артистов, в том числе и комических. В какой-то период каждый из них попадает в фокус внимания зрителей и критиков. Это происходит даже в наши дни, когда любимый миллионами жанр комедии постепенно утратил свою весомость. В кино — после Гайдая, Данелии, Рязанова — достойных фильмов появлялось до обидного мало. Отдельные образцы юмора без особого резонанса бродят по закоулкам телевидения. Мягко говоря, захирела эстрада. Выручает театр, где есть хорошие пьесы, там появляется возможность актёрам разгуляться.

Нынешние актёры в чём-то не уступают классикам жанра. Среди них тоже имеются любимцы публики. Но... Эраст Гарин, Игорь Ильинский,

Сергей Мартинсон... Они были первыми. Они преодолевали барьер косности, сопротивление ретроградов и принципиальных недругов сатиры, противников юмора. Преодолевали талантом и завидной работоспособностью. Они стали мастерами своего дела, эталоном для актёров подобного амплуа. Они вели за собой других, и многие пошли по их следам.

ЕМУ К ЛИЦУ КОРОНА

**ЭРАСТ
ГАРИН**



Глава первая

ДО МЕЙЕРХОЛЬДА

Вашу раннюю юность надо пропускать, как Моммзен в своём знаменитом труде пропускает весь начальный период истории Рима, не заслуживающий, по своему легендарному характеру, внимания серьёзного историка.

Марк Алданов. Начало конца

Когда составляется биография ушедшего в мир иной человека и хочется обнаружить неизвестные ранее факты его жизни, следует обратиться к документам или к свидетельствам очевидцев. В какой-то мере тут могут помочь мемуары. Хотя это палка о двух концах — порой воспоминания грешат умышленными неточностями, призванными обелить мемуариста в глазах потомков. Сделать свой портрет более привлекательным, чем он был на самом деле. Подобная фальшь зачастую чувствуется.

Выдающийся артист Эраст Павлович Гарин оставил прекрасные искренние мемуары. Они были изданы ещё при его жизни под названием «С Мейерхольдом». Читая их, можно погрузиться в уникальные события прошедшего времени. Правда, фанатик своего дела Гарин описывал лишь эпизоды, связанные с его актёрской деятельностью. Там где нет театра, кино, режиссуры — подобные факты актёру неинтересны. О своём босоногом детстве он не вспоминает, практически не пишет о родителях, близких родственниках. Со сведениями о них можно познакомиться благодаря стараниям рязанских краеведов, собирающих истории о жизни известных земляков.

У писателей, работающих в биографическом жанре, имеется одно обстоятельство, облегчающее их труд, — им не нужно ломать голову над композицией произведения. Если в любом другом литературном жанре приходится изрядно попотеть, думая, с чего начать, рассматривать разные варианты завязки, тратя на это уйму времени, у создателей жизнеописаний такой проблемы не существует — конечно, с рождения, с родителей, когда, где.

Родился Эраст Павлович Герасимов (такова настоящая фамилия

актёра) 10 (по старому стилю) ноября 1902 года в Рязани. Вскоре после его рождения семья переехала в село Песочню Сапожковского уезда. Это примерно в 130 километрах южнее Рязани. Там его отец, Павел Эрастович, служил лесничим. Семья Герасимовых поселилась в большом деревянном доме, часть которого занимала контора лесничества. Мать будущего артиста, Мария Михайловна, работала в воскресной школе при храме.

По воспоминаниям современников, родители Гарина были интеллигентными, духовно богатыми людьми, пользовались большим уважением окружающих.

Мужское имя «Эраст» имеет греческие корни и в переводе означает «милый», «прелестный» и в давние времена было на Руси вполне привычным. Чаще его использовали в звучании Ераст — так оно встречалось в церковных календарях. Православная церковь чтит память апостола Ераста 23 (10) ноября. В этот день и родился будущий артист, его называли по святцам, так что именины и день рождения у Гарина совпадают.

Эраст жил в Песочне до 1910 года, потом мальчик поступил в частную рязанскую гимназию Зелятрова, а в Песочне проводил все каникулы. Так продолжалось до 1915 года, когда отца перевели на службу в деревню Ласково, это совсем близко от Рязани.

Сам Гарин «пропускает свою раннюю юность» как не заслуживающую внимания и начинает свою биографию с рязанского драмтеатра, где выходил на сцену статистом, да с самодеятельности, которой занимался, будучи красноармейцем. Его воспоминания и начинаются с октября 1919 года. Тогда ему ещё не исполнилось семнадцати лет.

Откуда вдруг у мальчика из провинции такая сильная страсть к сцене и он принялся глотать одну пьесу за другой? Как говорится в старом анекдоте про таблицу умножения, понять это невозможно — нужно только запомнить. Вот и нам придётся запомнить, что Эраст с юных лет «заболел» театром. Не только смотреть — играть тянуло, лицедействовать. Обстоятельства способствовали его интересам.

...25 февраля 1917 года далеко от Рязани, в императорском Александрийском театре давали «Маскарад», поставленный режиссёром Всеволодом Мейерхольдом. После спектакля зрители добирались домой окольными переулками и дворами — по главным улицам мчались грузовики с вооружёнными солдатами, велась интенсивная беспорядочная стрельба.

На следующее утро люди проснулись в другой стране. Началась Февральская революция. Она перетряхнула весь уклад российской жизни. В театральной сфере тоже произошли кардинальные изменения.

Театры по-разному отнеслись к революционным событиям. Пятёрка императорских театров (Александровский, Мариинский, Михайловский — в Петрограде, Большой и Малый — в Москве) приняла новации в штыки, их спокойное сытное существование было нарушено лишними проблемами. Маленькие и частные театры радовались: надеялись избавиться от цензуры, запретов играть в дни Великого поста и других православных праздников.

Отныне многие спектакли перерастали в митинги, и представления часто заканчивались пением «Марсельезы».

В такой обстановке летом 1917 года юный Эраст Герасимов начал ковать своё счастье. После окончания гимназии (к тому времени она называлась 6-й трудовой школой) он вступил в труппу Рязанского городского театра. Произошло это на удивление просто — без всяких рекомендаций и справок об образовании юный незнакомец явился к руководителю театра Николаю Афанасьевичу Листову, попросил принять его статистом. И без лишних разговоров Листов взял на работу мальчика, которому ещё не исполнилось пятнадцати лет.

Начинал неопытный Гарин с «толпы на сцене», потом ему доверили произнести «Кушать подано», затем маленькую роль со словами... В общем подъём по карьерной лестнице начался.

В 1919 году Эраст добровольно вступил в Красную армию. В гарнизоне имелся самодеятельный театр, в нём уже Гарин, для сцены краткая фамилия сподручнее, с воодушевлением — вот оно, любимое дело — начал играть и вскоре получил крупную роль в комической опере драматурга Якова Княжнина «Сбитенщик».

Чем могла заинтересовать в то бурное время комедия полуторавековой давности об интригах, которые мешают влюблённой паре соединиться? Разве что своей полной аполитичностью. Это качество как желательное пусть даже не декларировалось, однако под спудом таилось, исподволь подсказывало создателям спектакля, что в данном случае это плюс. Вдобавок пьеса проста и понятна. В своё время при её появлении на свет эти качества подали Екатерине II мысль об устройстве в Санкт-Петербурге театра для народа, что и было сделано. К сожалению, из-за отсутствия подходящего репертуара тот «очаг культуры» просуществовал недолго.

В пьесе Княжнина имелись комические моменты, которые при умелой режиссуре, похоже, таковой она здесь и оказалась, вполне могли порадовать зрителей молодой советской республики бесконфликтным водевилем, дать им возможность на короткое время оторваться от насущных проблем.

Тому, кто не знает про национальный русский напиток сбитень, скажем, что он готовился из мёда и сахара с пряностями. Продавец, сбитенщик, торговал им, день-деньской бродя по городу, поэтому у него имелся обширный круг знакомств. Хотя этот персонаж и вынесен в название пьесы, он не является главным героем, а служит катализатором завязывающихся интриг. Немолодой человек, умудрённый жизненным опытом, этакий российский Фигаро даёт полезные советы, действуя так, чтобы хорошие люди торжествовали, а плохие были посрамлены.

В доме пожилого купца Болдырева воспитывается девушка Паша — дочь его умершего приятеля. Опекун хочет на ней жениться. Она же любит молодого офицера Изведа, о существовании которого Болдырев до последнего момента знать не знает. Из-за хитрости сбитенщика купец ревнует Пашеньку к другому — отставному офицеру Болтаю. Тот действительно неровно дышит к его воспитаннице. Пока они разбираются в своих отношениях, преодолевают всякие искусственные козни, молодые влюблённые под шумок соединяют свои судьбы. В финале туман рассеивается, все мирятся, все довольны, танцуют и поют.

Гарин играл Болтая. Режиссёрский выбор удачен. Стоит прочитать несколько слов из пьесы, как тотчас слышишь феноменальный гаринский голос:

«Болтай. Здравствуй, мужичок.

Степан (это и есть «заглавный» сбитенщик. — А. Х.). *Здравствуй, красавчик.*

Болтай. Так я тебе кажусь красавцем?

Степан. Очень.

Болтай (говорит очень скоро). Я радуюсь, что ты одного вкуса со мною. Ты знаешь ли меня? Я Болтай, отставной офицер, сын провинциального секретаря; недавно сюда приехал. Скажи мне, мужичок, чей этот дом, где я вчера видел прекрасную девочку? Чья она дочь? с кем живёт? с отцом ли? с дядею ли? с братом ли? с дедом ли? сколько за нею приданого? Как же она мила! Можешь ли меня с нею познакомить? Познакомь только, познакомь; а поймать её за сердчишко это моё уже дело...»

Читая об этом спектакле, в тех же мемуарах Гарина, задумываешься: то ли режиссёр настолько профессионален, что точно разглядел ампула начинающего актёра, выбрав его на эту роль; то ли талант молодого Эраста был столь ярок, что не заметить его просто невозможно. Вероятно, и то, и другое. Во всяком случае, когда один из спектаклей посетили Всеволод Эмильевич Мейерхольд и его помощник по Театру РСФСР Первому

Валерий Михайлович Бебутов, тот принял Гарина за профессионала. Более опытный Мейерхольд настоятельно посоветовал парню учиться. Он даже намекнул, что у них скоро будет организована собственная школа.

«У них» — значит, при его театре, который открылся 7 ноября 1920 года спектаклем по пьесе бельгийца Эмиля Верхарна «Зори». Сначала он назывался без затей: Театр РСФСР Первый.

Весной 1921 года самодеятельный армейский театр, в котором играл Гарин, был расформирован. Его участникам обидно до слёз. Они любили свой театр, тут практически всё сделано их руками. И вот благое дело пошло насмарку.

Теперь старшие по возрасту демобилизовались, некоторых, в том числе и Гарина, перевели в 1-й Образцовый полк, расквартированный в Москве, в Золоторожских казармах, названных по протекавшему там ручью Золотой Рожок, это в районе нынешней Волочаевской улицы.

В полку тоже имелся свой театр, причём весьма солидный: в труппе играли и молодые красноармейцы, и опытные профессиональные артисты. В театре ставились пьесы академического толка. Примкнувшие к ним новые «самодельщики» делали упор на модернистскую драматургию. В частности, Гарин поставил пьесу вскоре отмеченного Нобелевской премией испанца Хасинто Бенавенте-и-Мартинеса «Игра интересов». Произведение представляет собой фарс, написанный в духе кукольных комедий.

В Москве молодой рязанец попал в атмосферу всеобщей влюблённости в театр, бурных художественных споров. Возвращаясь после диспутов, самодеятельные артисты в ногу шагали по мостовой и горланили маршеобразные стихи Маяковского:

*Только тот коммунист истый,
кто мосты к отступлению сжёг.
Довольно шагать, футуристы,
в будущее — прыжок.*

У каждой группы имелись свои взгляды на театр, точнее, на специфику современного театрального искусства. Несмотря на это антагонистических противоречий между ними не наблюдалось. Приверженцы разных лагерей спокойно играли в спектаклях друг друга. Гарин в «логове врага» играл Барона в «На дне» Горького и Лешего в пьесе-сказке Герхарта Гауптмана «Потонувший колокол».

Не касаясь идейного содержания философского произведения

Гауптмана, скажем несколько слов о его фабуле.

В горах живут таинственные существа — юная фея, её бабушка-колдунья, Водяной и его дружок Леший — местный интриган и сплетник. Неподалёку от места их обитания люди построили новую церковь. Восемь лошадей везли на телеге к ней колокол. Однако колокольный звон мог нарушить покой здешних мест, и ретроград Леший сделал так, что над обрывом телега опрокинулась и колокол упал в горное озеро. Сопровождавший процессию литейщик Генрих чудом выжил. Теперь он намерен построить рядом с церковью плавильню и отлить там новый колокол — лучше прежнего. Затея Генриха испугала Лешего, который чинит всяческие препоны, чтобы помешать ему, и добивается своего — история заканчивается трагически.

В этом спектакле у Гарина была одна из главных ролей — ведь его персонаж Леший является двигателем сюжета.

Талантливый Гарин был заметной фигурой в полковом театре. Тем не менее его рамки казались Эрасту тесноватыми. Он подумывал о переходе в другую, более профессиональную труппу. Посещал много спектаклей, присматривался. На Арбате помещалась Третья студия МХАТа. Там шли хорошие спектакли, однако поступать туда не тянуло — мхатовцы уж слишком нарочито подчёркивали свою кастовость, интеллигентность. Старые академические театры тоже мало привлекали. Гарин понимал, что человек в солдатской гимнастёрке выглядел бы там побирешкой.

Очень кстати осенью материализовалось новое учебное заведение, о котором при первой встрече вскользь упомянул Всеволод Эмильевич, — при Театре РСФСР Первом были созданы Высшие режиссёрские мастерские, вскоре получившие статус государственных. По нездоровой тяге того времени к сокращениям они обозначались как ГВЫРМ. Эту аббревиатуру называли и гавкающей, и рычащей, и бормочущей.

Набор в мастерские начался летом 1921-го. Чтобы поступить туда, требовалось подать разработанную экспозицию какой-либо пьесы, потом сдать экзамены. На первый курс поступили более восьмидесяти человек. Среди них — Гарин.

По воспоминаниям Эраста Павловича, в мастерских было два факультета — режиссёрский и актёрский, и хотя студенты были разделены на «актёров» и «режиссёров», посещать они должны были занятия обоих факультетов. Здесь Мейерхольд, критически относившийся к системе Станиславского, готовил для своего театра актёров по собственной системе, в частности с преподаванием биомеханики. В соответствии с изначальным замыслом Мейерхольда, актёр должен был играть не «характер», а

обобщённый образ и, соответственно, в его революционных постановках — самосознание класса, а не психологию отдельной личности.

«В школе Вс. Мейерхольда были введены новые дисциплины, не бывшие в театральных школах, — вспоминал Гарин, — а) биомеханика — это канон актёра. От гаммы до-мажор, где актёр, осознавая себя в пространстве, преследует шлифовку примитивных задач ремесла, до фа-мажор, где координация с партнёром и предметные задачи вносят уже внутренние сюжеты для поисков и тренажа актёрской выразительности.

Ряд упражнений, предложенных Мейерхольдом своим ученикам, был изобретён им самим (стрельба из лука, бросок камня); либо взят из его постановок (сложная сцена из Кальдерона); из опыта актёров, особо блиставших сложностью технических задач (ди Грассо — сцена с ножом).

Мейерхольд ввёл новую дисциплину — сцениметрию. Давал разрабатывать, «решать» сцены. Запомнилась всех восхитившая тогда разработка С. М. Эйзенштейном сцены из лермонтовского «Маскарада»^[7].

Во главу угла Мейерхольд ставил правильно построенное актёрское движение. Для его освоения требуется особая театральная дисциплина, которую Всеволод Эмильевич назвал биомеханикой. Чёткого теоретического обоснования режиссёр этому предмету не дал, но суть после многократных объяснений становилась понятна.

Каждый артист имеет три ипостаси: внутренний мир, голосовой аппарат и тело. Биомеханика занимается последней категорией, она призвана культивировать и шлифовать тело, делать его послушным инструментом владельца, грамотно использовать, причём с определённой эстетикой. Эта эстетика должна быть отлична от обычной красоты, манерности, узкой физической утилитарности.

Для постижения биомеханики требовалась большая физическая нагрузка. В 1963 году, уже будучи народным артистом БССР, Василий Фёдорович Фёдоров вспоминал о своей учёбе в Государственных высших режиссёрских мастерских:

«Надо заметить, что Мейерхольд считал занятие спортом обязательным для актёра. Мейерхольд ввёл у себя в студии занятия боксом, но не самый бой, а только боксёрский тренаж, который признавался им идеальным для актёра.

Биомеханика учила актёра движению. Ходьба. Бег. Работа с живым весом. Координация тела актёра в толпе. Координация тела актёра в сценическом пространстве. Кадриль.

Биомеханика учила актёра творчески включаться в построение мизансцены, непревзойдённым мастером которой был сам Мейерхольд.

Но главное, чему учила биомеханика, — выразительность.

Наблюдая игру актёра на сцене, зритель должен легко читать поведение и действия актёра; он должен легко улавливать всё, что побуждает актёра к тому или иному действию; ему (зрителю) должны быть понятны все действия актёра»^[8].

Вот через какие тернии приходилось идти Гарину к вершинам мастерства.

Глава вторая

В ОДНОМ ФЛАКОНЕ

Всё было внове в те постреволюционные годы в Советской России. Новая страна, новое искусство, новый язык искусства. Его создавали Мейерхольд, Маяковский, Малевич, Родченко. Они старше Гарина и его друзей, но это не какие-нибудь небожители в башне из слоновой кости, они воочию находятся рядом. А внимающая им молодёжь — это особы, приближённые к властителям их дум, получают без посредников, так сказать, из первых рук всё лучшее, новое, завораживающее. Сейчас всё обновляется, старый мир ломается, да и кому он нужен, когда со дня на день наступит новая эра. Она уже не за горами, подбирается к крыльцу, слышно её шумное дыхание. Она приближается с каждой библиотекой, выставкой, лекцией, премьерой, диспутом. Впроголодь живём? Башмаки дырявые? Ну и чёрт с ними, зато весело, интересно.

У окружающих иногда могло сложиться впечатление, что молодому Гарину лишь бы иронизировать, хохмить. Даже заполняя серьёзные анкеты, он пишет вместо «город Рязань» — «град Рязань», музыкальное образование указывает «рояль (малограмотно)», подписывается Ераст вместо официального Эраст. Вообще молодой рязанец заметно склонен к иронии, и эта склонность сквозила в его первых маленьких ролях, точнее выходах в мейерхольдовских постановках. В сезоне 1922/23 года играл Ванечку в «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина, на следующий год — повара в «Земле дыбом»^[1].

Первую большую роль, состоявшую из многих маленьких, Гарин сыграл в спектакле «Д. Е.». А ведь этот гаринский бенефис висел на волоске. Как и при подготовке многих других спектаклей Мейерхольда, вокруг него разгорелись нешуточные страсти. Появлению пьесы предшествовали некоторые конфликты.

Пьеса создавалась причудливым образом. В мае 1923 года в Берлине, где жил тогда Илья Эренбург, вышел его фантастический роман «Трест Д. Е. История гибели Европы». В нём рассказывалось, как американские капиталисты вознамерились в буквальном смысле уничтожить Европу и добились того, что на месте цветущего континента возникла пустыня.

Вскоре роман двумя изданиями вышел в СССР. Он пользовался большим успехом, в частности очень понравился Мейерхольду. Оказавшись

по делам в Берлине, Всеволод Эмильевич встретился там с Эренбургом и сказал, что хочет видеть этот роман на сцене, требуется инсценировка. Илья Григорьевич обещал подумать, да начисто забыл об этом разговоре. А когда через год приехал в Ленинград, с удивлением увидел в журнале «Зрелища» сообщение о том, что в театре имени Мейерхольда принята к постановке инсценировка по роману «Трест Д. Е.» и вышедшему десятью годами ранее роману «Туннель» немецкого прозаика Бернгарда Келлермана.

Эренбург вспылал и написал режиссёру гневное письмо. Через достаточно длительное время пришёл не менее резкий ответ Мейерхольда. Он как следует отругал писателя: «Если бы даже Вы взялись за переделку Вашего романа, Вы сделали бы пьесу так, что она могла бы быть представлена в любом из городов Антанты, но в моём театре, который служит и будет служить делу Революции, нужны пьесы тенденциозные, такие пьесы, которые имеют в виду одну цель: служить делу Революции. Напоминаю: от проведения коммунистических тенденций Вы решительно отказались, указывая на Ваше в отношении социальной революции безверие и на Ваш природный пессимизм»^[9].

Получив такую отповедь, Эренбург махнул рукой, мол, зачем попусту трепать нервы. Мейерхольд же продолжал репетировать. 15 мая 1924 года вся труппа ТиМа приехала в Ленинград. Там 13 июня состоялась генеральная репетиция спектакля, а через день — несколько раз переносимая премьера.

Ныне оба романа — и Эренбурга, и Келлермана — хорошо известны, это произведения социально-критической направленности. Неудивительно, что у Мейерхольда возникло желание объединить их. Разумеется, при этом было необходимо изменить до неузнаваемости и тот и другой. Тут на горизонте возник литератор Михаил (Мечислав) Подгаецкий, которому Всеволод Эмильевич заказал написать «гибридную» пьесу. Режиссёр дал ему чёткое техническое задание: нужно показать, как Советская Россия спасает Европу от захватнических поползновений нахрапистого американского капитала. Другими словами, написать актуальный политический памфлет.

Подгаецкий охотно ухватился за это лестное предложение. Критики потом ругали его почём зря, но нельзя сказать, что он написал совсем уж плёвое произведение, не стал бы Мейерхольд ставить явную чепуху. Можно считать, пьеса получилась. Драматург с максимальным КПД использовал плацдарм, предоставленный двумя «исходниками».

Основная мысль этой насквозь политизированной пьесы — показать,

какую разрушительную работу проводят капиталистические страны, чтобы развязать новую войну. Им противопоставлено творческое социалистическое общество, стремящееся к миру. Там царят фокстроты, бандитизм и продажные политики. Здесь — физическая культура, уверенность в завтрашнем дне и неподкупные люди. Короче говоря, если американские толстосумы стремятся разрушить Европу, то СССР намерен её восстановить.

Действие начинается на океанском пароходе «Мавритания». «В ванную комнату входит стальной король — Джебс. Он гордо ложится на циновку. Один парикмахер бреет его, другой моет голову, банщик смывает тело и растирает живот, маникюрщик приводит в порядок ногти на руках, педикюрщик на ногах, а сам Джебс диктует секретарю телеграмму, а затем доклад»^{10}.

Потом начинается приём изобретателей, каждому выделяется одна минута.

«№ 1. Предлагаю новый способ изготовления металлической обуви. Элегантно, изящно, красиво, дёшево и прочно. Очень выгодное для вас предприятие.

Джебс. Чепуха.

Секретарь. Слыхали. (Выпроваживает № 7.) Номер второй. (Записывает на чёрной доске: «№ 1. Метал. Обувь».)

№ 2 (женщина). Смерть паровой машине. Смерть паровой турбине. Я изобрела электрическую батарею с отрицательным элементом из угля. Полная революция в индустрии.

Джебс. Вздор.

№ 2. Вулканическая лава в качестве топлива

Джебс. Принимайте холодные ванны.

Секретарь (проводя её). Холодные ванны. (Записывает на доске: «№ 2. Холодные ванны».)»^{11}.

Далее к главному буржую поочерёдно заходили изобретатели: № 3 предлагал аппарат для определения коммунистов; № 4 — аппарат, вызывающий неизлечимую скоротечную проказу; № 5 — химические снаряды с удушающим газом; № 6 — аппарат для уничтожения пролетариата; № 7 — прибор для использования магнитных бурь на Аляске.

В процессе подготовки пьеса имела множество вариантов, тексты менялись от репетиции к репетиции. Менялись предложения заходивших к Джебсу изобретателей. Одни убирались, вместо них появлялись «проект

стального дома», «новый способ изготовления металлической обуви», «новый музыкальный инструмент, заменяющий целый оркестр»...

Чехарда изобретателей прекращалась, когда появлялся восьмой, Ене Боот, с проектом грандиозного разрушения — он предлагает уничтожить Европу. Начало операции — в 1928 году, окончание — в 1945-м. Стоить будет примерно семь миллионов. Джебс с радостью ухватился за это предложение, поскольку Европа у него в печёнках сидит — бойкотирует его сталь. Вдобавок его дружок, сын нефтяного короля, хочет попутешествовать по пустыне, но ехать туда, где жарко — Сахара, Гоби — ему страшно. Вот когда на месте Европы появится пустыня с привычным климатом...

В постановке было много нового и необычного. В частности, впервые на советской сцене был введён джаз-банд, было много музыки и танцев.

В этом спектакле Мейерхольдом была продемонстрирована виртуозная театральная техника нового образца. Она у него эффективна и в то же время проста. Всё сценическое оборудование свелось к деревянным щитам на колёсиках. Легко устанавливаемые в самых замысловатых сочетаниях, они переносили зрителей с одного места действия в другое: каюта парохода сменялась спортивной площадкой, зал французского парламента моментально становился уголком промзоны. Были киноэкраны с сентенциями революционных вождей, тексты подбирал сам Мейерхольд.

В области актёрской игры был осуществлён новаторский приём трансформации, что давало возможность артистам играть по несколько ролей. Мария Бабанова и Михаил Жаров сыграли по три, Игорь Ильинский — четыре. Гарин исполнил одну за другой, превращение через каждые две минуты, семь ролей!

Эраст Павлович играл семёрку изобретателей. Роли совсем маленькие — не Отелло, не Борис Годунов. Про такие говорят: короче воробьиного носа. Значит ли это, что играть их легко? Нет и ещё раз нет. Тем более что здесь их много. Для быстрого перевоплощения требуется виртуозное актёрское мастерство. В «Д. Е.» Гарин продемонстрировал его в полной мере, театральная Москва заговорила о нём.

Комические актёры первых послереволюционных лет являлись обвинителями изображаемых в комедиях персонажей, в первую очередь буржуев и их прихвостней. На эти мишени они обрушивались со всей мощью. Если в старом театре во главу угла ставили вдохновение актёра, то у Мейерхольда на первый план выходила техника игры. Однако этим дело не ограничивалось — при появлении биомеханической теории психологический аппарат по-прежнему оставался важным инструментом

актёрского мастерства, оно становилось более разносторонним. Талант Гарина позволял ему демонстрировать удачный сплав обеих категорий.

Евгений Габрилович и Григорий Гаузнер, часто бывавшие на репетициях «Д. Е.» и не раз смотревшие готовый спектакль, написали для одного из театральных журналов рецензию. Там, в частности, говорится:

«Посмотрим, как строит Гарин сценическую новеллу. Сюжет рассматриваемой новеллы — приключения ноги одного хромого человека (изобретатель № 5 в «Д. Е.»). Текст теряет тут своё значение, остальные детали игры становятся обрамлением игры ноги. Итак, приключения ноги, — сюжет. Новелла начинается выходом несчастного хромого на сцену. Сразу же нога, которую он несёт перед собой, уродливая нога хромого, произвольно брыкает миллиардера, к которому бедняк пришёл предложить своё изобретение. Миллиардер возмущён. Такова завязка.

Мы введены в действие. Следует разговор изобретателя с Джебсом. Хриплый рёв уроды не даёт возможности различить слова, и внимание зрителя концентрируется на игре ноги. Хромой держит её на весу, перед собой, и когда он подходит к Джебсу вплотную, нога ложится на грудь миллиардера. Там она конвульсивно дёргается, зля и раздражая Джебса. Мы знаем уже, что изобретение не будет принято. В самом деле — взбешённый Джебс приказывает секретарю выгнать хромого. Казалось бы, что действие закончено, что другой развязки не может быть. Нет! Неожиданная развязка следует немедленно — хромой отходит, нога его, также произвольно, как и вначале, выпрямляется и бьёт в живот миллиардера, опрокидывая его на пол. Хромой отомщён. Секретарь записывает на грифельной доске — «№ 5. Дерётся». Эта надпись — как бы название новеллы; новеллы о ноге хромого человека, которая сначала лишила его заработка, а потом отомстила за него.

Так же построены и новеллы об остальных шести изобретателях. Текст теряет в них значение, приобретает особый смысл мимическая игра. *Сценическая новелла строится не на тексте, а на помимо текстовой игре актёра»^[12].*

Это революционное обозрение шло в ГосТиМе шесть лет и постоянно обновлялось злободневными эпизодами, репризами, диапозитивами, костюмами, музыкой. Новации, как правило, диктовались изменениями политической обстановки. В 1930 году изменилось даже название — вместо «Д. Е.» стало «Д. С. Е.» — «Даёшь советскую Европу!». Спектакль шёл при аншлагах, действие часто прерывалось аплодисментами. Из артистов самый большой успех имел, пожалуй, Гарин.

Эраст Павлович впервые почувствовал вкус популярности — много

разговоров велось вокруг его семи изобретателей. Это придавало уверенность, силу. Он чувствовал себя счастливым: молод, здоров, работает в прославленном театре. Что ещё нужно для счастья? Любовь? Была и любовь.

Глава третья

БЕСПАРТИЙНЫЙ КОММУНИСТ

Её звали Хesia Локшина. Она приехала в Москву из Смоленской губернии, из Рославля. Училась на экономическом факультете университета, но не окончила, бросила — стихия театра поманила её. Устроилась в режиссёрскую часть только что появившегося ТИМа. Должность — режиссёр-лаборант, позже в программах спектаклей её функции указывали как «сотрудничество по размещению музыкального материала и по закреплению mise en scene».

Миниатюрная, с непомерно большими глазами, она обладала очаровательной улыбкой, против которой было трудно устоять. Гарин поддался её чарам. Но дело не в улыбке. Главное — их вкусы и оценки, касающиеся театральных событий, во многом совпадали. Такая гармония привела к тому, что в 1922 году молодые люди поженились.

Театр занимал всё их время. Если и удавалось вырваться, то разве что на гастроли.

Однажды Эраст Павлович ехал с приятелями на поезде из Москвы в Ленинград. В пути трепались, веселились. Гарину захотелось почитать друзьям отрывки из готовящейся к постановке сатирической пьесы, где ему поручена главная роль.

Текст был очень острый. У фланирующего по коридору проводника ушки на макушке — прислушался к тому, что происходит в одном из купе. А оттуда доносится, мать честная: «Если бы революцию сделали через сто лет, я бы её принял»; «В бани теперь всякая шантрапа ходит, так что даже не интересно мыться»; «Во-первых, коммунисты Россию спасти не позволят»... И всё в таком роде. Главное — всю ахинею нёс один пассажир, с громким голосом. Добро бы ещё голос был нормальный, а то противный, трескучий. Одним словом, контра.

Бдительный железнодорожник «стукнул», куда следует, была у них связь налажена, и на ленинградском вокзале артиста встретили незнакомые люди в штатском и препроводили его, опять же куда следует. Стали разбираться, что за подозрительные, антисоветские речи он вёл. Пришлось объяснить, что это не собственные слова, а текст персонажа из будущего спектакля. В конце концов артиста отпустили.

Настороживший силовиков и их агента текст представлял собой отрывки из пьесы Николая Эрдмана «Мандат».

Впервые Гарин услышал его, когда автор читал новую пьесу труппе. Знакомство с драматургом произвело на мейерхольдовцев большое впечатление. Вот как вспоминал Эраст Павлович о появлении Эрдмана в театре:

«Элегантный молодой человек с причёской «а ля Капюль»^[2] изысканно, очень сдержанно поклонился. Он был одет в модный костюм того времени: брюки, узенькие внизу, расширялись к поясу; пиджак, схваченный в талии, кринолинил к фалдам. Мода нэпа носила черты клоунады.

Оказалось, что автор «Мандата» обладает удивительным даром читать свои произведения. У него свой собственный, как бы бесстрастно-повествовательный ритм, освещённый внутренней высокоинтеллектуальной иронией»^{13}.

Через несколько дней после читки Гарин стоял у лестницы, ведущей за кулисы. В это время мимо проходил Мейерхольд и, почти не останавливаясь, на ходу бросил:

— Гарин, ты будешь играть Гулячкина.

Молодой артист сразу начал отнекиваться, мол, роль очень большая, где уж мне справиться. Однако Мастер знал, что делал. Поэтому пропустил стенания Эраста Павловича мимо ушей — сказал и пошёл дальше.

До этого Гарин, как уже говорилось, участвовал в трёх постановках ТиМа: играл Ванечку в «Смерти Тарелкина», повара с петухом в «Земле дыбом» и существенно увеличивших его лицевой актёрский счёт семерых изобретателей в «Д. Е.». Все роли были небольшие, а тут есть, где разгуляться.

В глубине души Гарин был доволен новым назначением донельзя, сразу начал исподволь «примерять» новую роль на себя. Вскоре он почувствовал, что нашёл для исполнения Гулячкина рациональное зерно. Отправной точкой его работы можно считать читку пьесы автором труппе.

Следует заметить, чтением Эрдмана все присутствующие были покорены. Его манеру говорить, своеобразие ритмов его речи, окрашенной лёгким заиканием, режиссёр решил взять за основу работы со всеми исполнителями «Мандата». Однако больше, чем на кого бы то ни было, чтение драматурга произвело впечатление на Гарина. Он стал подражать ему не только в роли Гулячкина, но и в других спектаклях, и даже в жизни. Чужая речь настолько органично стала его собственной, что никто не смог бы упрекнуть артиста в подражательности. Да и трудно уже представить его манеру говорить иной. Не случайно в дальнейшем эти два человека

подружились.

Вспомним коротко содержание «Мандата».

Итак, семья Гулячкиных состоит из трёх человек: мать Надежда Петровна, бывшая владелица гастрономического магазина, её дочь Варвара Сергеевна и сын Павел Сергеевич, председатель домового комитета. Одну из комнат в их квартире снимает некто Иван Иванович Широнкин, из-за него-то и разгорелся весь сыр-бор.

Гулячкин, можно сказать, нечаянно ударил молотком по стене, отчего в соседней комнате на голову Ивана Ивановича свалилась кастрюля с лапшой. Тот устроил дикий скандал, и чтобы его утихомирить, Павел Сергеевич цыкнул: «Я человек партийный!»

Напуганный Широнкин удалился. Сам Гулячкин тоже порядком струхнул, выдав себя за партийца. Теперь, чтобы не выглядеть самозванцем, ему нужно срочно вступить в партию. Чтобы получить рекомендацию, он хочет пригласить в гости трёх коммунистов. Мол, за рюмочкой обо всём и договоримся. А чтобы подчеркнуть своё пролетарское происхождение, Павел Сергеевич заставляет свою сестру подыскать за плату каких-нибудь работяг, которых можно будет выдать за родственников. Иначе он грозит сорвать её свадьбу. Варвара Сергеевна договаривается с уличными музыкантами. Те за еду и выпивку согласны изобразить родственников-пролетариев.

В это время к Надежде Петровне приходит знакомая, которая, опасаясь обыска, прячет у Гулячкиных сундук с платьем императрицы Александры Фёдоровны. После некоторых приключений это платье надевает кухарка Гулячкиных Настя. А при появлении гостей она прячется в сундук.

В квартире Гулячкиных появляются Сметаничи — отец и сын. Сын — жених Варвары Сергеевны. Следом за ними приходят уличные музыканты, которые призваны выдать себя за родственников-пролетариев. Однако Надежда Петровна и Сметаничи принимают их за коммунистов, которые должны дать Гулячкину рекомендацию в партию.

Жилец Иван Иванович пронюхал, что на самом деле Павел Сергеевич беспартийный, и угрожает разоблачением в милиции. Тогда сундук с платьем императрицы, а стало быть, и со спрятавшейся в нём кухаркой Настей, решают унести от греха подальше в квартиру Сметаничей.

Мать и сестра Гулячкина опасаются прихода милиции, однако Павел Сергеевич их успокаивает, говоря, мол, у него имеется настоящий мандат. И действительно, показывает мандат, в котором подтверждается, что он проживает по такому-то адресу. Подписан же мандат... самим Гулячкиным.

Между тем сундук с кухаркой Настей оказался в квартире Сметаничей.

Все уверены, что там была спрятана императрица, и обращаются с Настей в высшей степени почтительно. А сын Сметанича Валериан даже решает жениться на ней, а не на Варваре Гулячкиной. Гости поддерживают такое решение.

Тут прибывает семейство Гулячкиных, и им сообщают, что свадьбы Варвары и Валериана не будет, тот женится на другой. Разгневанный Гулячкин опять кричит, что он человек партийный.

Появляются невеста и жених, то есть Настя и Валериан. Гулячкин прилюдно разоблачает «императрицу». Опять размахивает мандатом. Улучив момент, оказавшийся здесь Иван Иванович выхватил у него бумажку, увидел, что этот мандат Гулячкин написал сам себе, и побежал за милицией. Все в панике. Однако вскоре расстроенный Иван Иванович возвращается и говорит, что милиционеры отказались арестовывать Гулячкина. Павел Сергеевич в шоке: «Мамаша, если нас даже арестовать не хотят, то чем же нам жить, мамаша? Чем же нам жить?»

«Мандат» — пьеса остросатирическая, смелая. Многие удивлялись, как цензура пропустила такую.

Сказать, что об этой постановке писали много, значит, ничего не сказать. Взгляд изнутри, взгляд исполнителя главной роли ценен более какого-либо иного. В 1956 году Эраст Павлович описывал, как выглядела сценография спектакля Мейерхольда:

«Занавеса нет. Задников нет. Зритель видит каменную стену театральной коробки. Кулисы закрыты фанерными щитами по два листа в ширину и четыре вверх. На сценическую площадку положен во всю ширину сцены круг. Круг этот разбит на четыре плана: крайний (ближе к публике) недвигающийся; второй и третий, шириною в метр, кольца — круги-тротуары,двигающиеся в обе стороны; и четвёртый — центральный — мёртвый.

Посредине, разделяя все четыре плана кругов на две разные половины и отгораживая каменную стену театральной коробки от публики, — забор, высотой в три полных фанерных листа. Забор разделён на три части: центральную, что укреплена, как часовая стрелка, и две крайние, что укреплены у кулис.

Забор представляет собою обычную фанеру, отполированную светлым лаком»^[14].

Появление такого простого фона Гарин объясняет тем, что в первые годы революции фанера была самым типичным, наиболее распространённым строительным материалом. Особенно бросались в глаза фанерные перегородки в комнатах жилых домов и учреждений.

Позже в статье «Как родился Гулячкин» Эраст Павлович писал:

«Павла Сергеевича в своей галерее я считаю победной фигурой и играть его люблю.

Погружаясь в эпоху мандатных репетиций, нельзя не сказать о последней неделе перед премьерой. Спектаклей в театре не было. Стулья из партера были вынесены, к сцене из пустого зрительного зала вёл помост из досок. Репетиции шли с утра до поздней ночи, поджигаемые львиным темпераментом Мейерхольда. Он вскакивал из-за стола, бежал через зрительный зал, влетал на сцену и... показывал. Показы Мейерхольда это дело незабываемое и виртуозное. Из галереи показов помню его зловещий ход, когда под танцевальные звуки Макаровской гармоника Мейерхольд тащил сундук с Ив. Ив. к середине сцены, опрокидывал его и вырастал в центре сцены, как бы торжествуя, что отделался от нечисти. (Это концовка III-го акта, ныне не сохранившаяся.)»^{15}.

Свою статью «Как родился Гулячкин» Гарин заканчивал словами: «Спектакль играется третьей сотню, и, если я не попаду под трамвай, Павел Сергеевич будет полным юбиляром»^{16}.

Спектакль производил ошеломляющий эффект. По окончании радостные зрители устраивали создателям овацию, раздавались приветственные возгласы, по утверждению культуролога Юрия Безелянского, иной раз можно было услышать выкрики «долой Сталина!».

...В ноябре 1925 года в программе торжественного вечера, посвящённого пятилетию Театра имени Вс. Мейерхольда (статус государственного он получит в следующем году, тогда ТиМ станет ГосТиМом), были показаны восемь сцен из разных мейерхольдовских спектаклей. Гарин продемонстрировал весь свой репертуар в театре, за исключением «рассобачьего сына» Ванечки из «Смерти Тарелкина». Он выходил на юбилейную сцену трижды: в роли повара с петухом из «Земли дыбом»; в семи трансформациях изобретателей из агитскетча «Д. Е.»; и, наконец, в ставшей к тому времени его коронной ролью эрдмановского Гулячкина — в третьем действии «Мандата». Оно разворачивается в квартире Сметанича. Там Гулячкин угрожает хозяевам за срыв свадьбы его сестры, разоблачает лжеимператрицу-кухарку и признаётся: «Православные христиане, ведь мандат-то я себе сам написал».

Глава четвёртая

ЧЕМУ СМЕЁТЕСЬ?

Гарин был без ума от «Мандата», чувствовал себя в нём хорошо и уютно, а на горизонте замаячила новая звёздная роль, мечта многих русских артистов — Хлестаков.

Содержание «Ревизора» настолько известно, что пересказывать его нелепо. И в школе его учили, и была тьма-тьмущая спектаклей, снимались фильмы. У каждого режиссёра и актёра имелись собственные трактовки гоголевской комедии. Но все более или менее придерживались замечаний автора, предваряющих пьесу. Там всё коротко и ясно. Например, «Хлестаков, молодой человек лет 23-х, тоненький, худенький; несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове. Один из тех людей, которых в канцеляриях называют пустейшими. Говорит и действует без всякого соображения. Он не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли. Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно. Чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет».

Первые представления «Ревизора» на сцене были в 1836 году: 19 апреля — в Александрийском театре столицы, 25 мая — в московском Малом. Потом пьесу ставили с завидной частотой. Постепенно гротескная окраска образа Хлестакова усиливалась, приобретала большую сатиричность, отдалялась от авторской концепции, и сам Иван Александрович становился главным героем, а не Городничий, как предполагал Гоголь.

Десятки постановок и десятки исполнителей Хлестакова. Каждый последующий актёр старался превзойти предыдущих. Театральные критики без устали сравнивали исполнителей. Делали это шаг за шагом, год за годом, и со временем выкристаллизовалась лидирующая группа.

В 1929 году журнал «Рабис» писал: «В послереволюционном театре мы имели три наиболее ярких раскрытия образа Хлестакова — Кузнецовым, Чеховым и Гариным»^[17].

Строго говоря, Степан Леонидович Кузнецов начал играть Хлестакова ещё до революции. Впервые в киевском Театре Соловцова. Показал эдакого недоросля, который шарахается от сознания своего величия до испуга от наказания за шкодливость. Сделано было в высшей степени весело,

непринуждённо, и в 1908 году Кузнецова пригласили на эту роль в Москву, в МХТ.

Для провинциального артиста это был редкостный успех. Степан Леонидович — типичный самородок, у него не было театрального образования, до всего доходил «собственным умом». Только в отличие от Ляпкина-Тяпкина это приносило ему пользу, как минимум любовь зрителей.

После революции Степан Леонидович играл Хлестакова ещё два раза: в Театре имени Московского губернского совета профсоюзов (МГСПС; 1924) и в Малом театре (1925). Постепенно он отходил от водевильной лёгкости, его персонаж превращался в социальную фигуру: это был провинциальный дворянчик, перебравшийся в Петербург в поисках сладкой жизни, но так и не достигший её.

Михаил Чехов в спектакле Художественного театра (1921) имел нарочито клоунскую внешность, уже одно его появление вызывало зрительский смех. Он играл существо наглое, получающее удовольствие от своей беспардонной лжи, не чурался импровизации.

И наконец, «Ревизор» Мейерхольда. Сравнивая игру Михаила Чехова и Гарина, критик Михаил Блейман писал: «Они по-разному понимали Гоголя, подчёркивали в образе Хлестакова различные черты, наконец, — играли в спектаклях театров, полярных по стилю. Каждый из артистов предъявлял зрителю «своего» Хлестакова. Можно было отдать предпочтение психологизму Чехова перед эксцентрикой Гарина, или наоборот, но нельзя было не увидеть, что исполнение роли у обоих артистов было по-своему совершенным»^{18}.

Следует сказать о спектакле в целом. Он никого не оставил равнодушным. После первых представлений на Мастера обрушился град упрёков: постановка не оправдала надежд. Раньше его спектакли обходились сравнительно дёшево, на «Ревизора» же ухлопали крупные суммы. Старинная, даже антикварная мебель, роскошные туалеты, сложная театральная конструкция, выезжающая на авансцену. Мейерхольд слишком заострял внимание на символике вещей. Всё выглядит очень помпезно и мало напоминает гоголевский захолустный городишко. Главное — слишком много мелких забавных подробностей, которые затуманивают сюжет, отвлекают зрителей от действия, не дают сконцентрироваться на поступках персонажей.

С газетных полос доносились вопли: «Ревизор» искалечен!»; «Подобное отношение к классикам должно быть сурово осуждено!»; «Король гол» (это уже про Мейерхольда).

Актёрам тоже досталось. Из мужских ролей хорошими признали только Хлестакова (Гарин) и Землянику (Василий Зайчиков).

Однако многие с пониманием приняли нового «Ревизора», всячески выгораживали и поддерживали режиссёра. На ряде диспутов его азартно защищали Луначарский и Маяковский. Одним из их козырей в споре была великолепная эксцентричная игра Гарина.

В трактовке Мейерхольда Хлестаков — шулер и авантюрист чистой воды, выдаёт себя за ревизора умышленно. Режиссёр придал ему гофмановский облик: он в чёрном костюме, в цилиндре, носит четырёхугольные очки в массивной оправе, говорит замогильным голосом. Особенно смешно это выглядело в эротических сценах, которых в спектакле оказалось предостаточно. Всеволод Эмильевич оттеснил Городничего на второй план, выведя на первый его любвеобильную жену и найдя для неё хорошего партнёра в лице Ивана Александровича...

Приходилось слышать, будто после спектакля Эраст Павлович не выходил на поклонны. Мол, Хлестаков уже уехал в Петербург, находится сейчас в дороге, откуда ему снова появиться... Думается, это не более чем легенда. Хотя очень правдоподобная.

Сыграв его в постановке 1926 года, Эраст Гарин стал самым молодым в истории российской сцены исполнителем роли Хлестакова. А вскоре — бог любит троицу — вслед за Гулячкиным и Хлестаковым в послужном списке актёра появилась ещё одна крупная, хрестоматийная роль: Чацкий в «Горе от ума», вернее «Горе уму», такое название предпочёл Мейерхольд вынести на афиши. Опять вокруг спектакля — буча, опять одни превозносят его до небес, другие готовы столкнуть в пропасть. И опять, как водится, истина находится где-то посередине.

В чём заключалась новизна концепции Мейерхольда? Основная линия противоречий пролегла не между конкретным Фамусовым и конкретным Чацким, а между фамусовским обществом и кругом людей Чацкого. Его окружение — это молодая Москва, город «вольтерьянцев» и декабристов. Вместо частного конфликта — классовая борьба.

Всеволод Эмильевич преследовал две цели: восстановить истинную политическую сущность пьесы и донести её до современных зрителей. Первая цель достигнута — режиссёр показал на сцене образы возникших классовых группировок той эпохи. Как следствие, выполнена и вторая задача. То есть он раскрыл классовую сущность происходящих событий, выходит, донёс до зрителей суть.

На долю Гарина выпала задача воплотить в Чацком образ интеллигента-декабриста со всеми сильными и слабыми сторонами.

Противопоставить его консервативному дворянскому обществу, ненавидящему всякие революционные помыслы.

Почти полвека спустя журналистка Наталия Колесникова брала интервью у Хеси Александровны Локшиной, где привела интересный факт: «Сохранилась записка, которую Мейерхольд во время репетиции написал Локшиной: «Хесе — совершенно секретно. Я знаю, меня будут упрекать в пристрастии, но мне кажется, только Гарин будет нашим Чацким: задорный мальчишка, а не трибун. У Яхонтова я боюсь «тенора» в оперном смысле и «красавчика», могущего конкурировать с Завадским»^{19}.

Премьера «Горе уму» состоялась в марте 1928 года. Пресса щедро откликнулась на это театральное событие. Отзывы в основном были положительными. Но и негативных предостаточно. «Уже кастрированное название возвещает манерный, историко-эстетизирующий подход, — возмущался критик Н. Осинский. — Мы опять присутствуем при вариациях и фантазиях на тему «стиль и быт грибоедовской Москвы», при использовании текста Грибоедова в качестве канвы и при потере грибоедовской социально-сатирической установки»^{20}.

Претензии хулителей, по большей части, сводились к большому количеству купюр и перестановок: подчас выкинуты значимые места, реплики отданы другим персонажам, выдуманно много причудливых мизансцен, не имеющих отношения к классическому тексту. Мейерхольд разбил пьесу на 17 эпизодов, каждый разыгрывается в одной из комнат фамусовского дома, после 7-го и 14-го — антракты. В результате спектакль шёл четыре с половиной часа. На сцене ели, пили, одевались, раздевались, играли на бильярде, стреляли в тире и т. д. И это раздражало ту часть публики, которая ожидала увидеть совсем иное, понятное и привычное, зрелище. Единодушно приняли только талантливую игру Гарина.

Его Чацкому не было двадцати — двадцати двух лет, как можно подумать при чтении пьесы. Скорее это серьёзный впечатлительный мальчик, в нём нет ничего эффектного, угловатый, с простыми манерами, страстный меломан. Он напоминает какого-нибудь немецкого романтика. Такому мягкому и деликатному декабристу трудно рассчитывать на успех в жестокой борьбе.

Гаринский Чацкий демократ, разночинец, что подчёркнуто простым костюмом, приверженец истинной культуры. Музицируя, он играет Моцарта, Бетховена, Шуберта, а не дешёвые французские песенки, как это делают люди фамусовского круга. То же со стихами. У него отобрали монолог «про французика из Бордо». Зато введена сцена, где Чацкий и его

друзья читают свободолюбивые стихи Пушкина, Рылеева, других поэтов.

Зрители понимали, что такой Чацкий, музыкант и декабрист, — это сам Грибоедов. Значит, «Горе уму» написано и про грибоедовскую эпоху, и про гаринскую.

Глава пятая

ЕРАСТ НА ВСЁ ГОРАЗД

Гарин быстро привык к тому, что в спектаклях ГосТиМа ему доставались все выигрышные роли. Поэтому в глубине души был расстроен, когда роль Присыпкина в «Клопе» дали Игорю Ильинскому. Однако долго огорчаться не пришлось — появилась новая большая работа.

В театральной мифологии сохранились легенды о ролях, исполненных выдающимися актёрами. Спектакли существовали в допотопные времена, их видело ограниченное количество зрителей. Поскольку же в старину не существовало ни кино, ни тем более телевидения, остаётся только верить на слово восторженным отзывам очевидцев. Тут в ход идут мемуары, рецензии. Как правило, речь ведётся о ролях, сыгранных и продержавшихся длительное время на сцене, запомнившихся публике. Когда же легендой становится роль, практически не сыгранная, не показанная зрителям, это уже говорит о масштабе артиста, о его гигантском творческом потенциале. Именно к таким ролям можно отнести Оконного из спектакля ГосТиМа «Командарм 2», которую Эраст Павлович репетировал, дошёл с ней до прогона, после чего вдруг отказался играть, категорически не согласившись с некоторыми концептуальными установками режиссёра, то есть Мейерхольда.

Вокруг пьесы поэта Ильи Сельвинского с момента её появления в театре разгорелись шекспировские страсти. Она вызвала переполох и в самом ГосТиМе, и в околотеатральной среде, куда в данном случае следует отнести членов художественно-политического совета и представителей общественности, в первую очередь высокопоставленных. Упрощённо говоря, пьесу встречали в штыки из-за её идеологической невнятности, а приветствовали благодаря высоким художественным качествам текста. Как ни крути, Сельвинский очень даровитый поэт, в стилистическом отношении к автору не придерёшься, хотя подобная манера не всем по душе.

Основной конфликт пьесы разворачивается между истинным революционером Чубом, проявляющим в решающий момент военную дальновидность, и псевдореволюционером Оконным — человеком, падким на внешний успех и не проявляющим стратегической зрелости. Он стремится во чтобы то ни стало захватить крепость Белогорск. Чуб резонно считает, мол, окопавшиеся там белогвардейцы заманивают их в ловушку,

что позже и подтвердилось.

Когда дело близилось к постановке, Мейерхольд высказал автору пьесы много замечаний, просил делать бесконечные поправки. Ему хотелось более рельефно обозначить положительность Чуба и отрицательность Оконного и его сторонников. Сельвинский скрепя сердце делал поправки, хотя в глубине души был недоволен рядом требований режиссёра. Правда, с частью замечаний он был согласен и работал над пьесой, постоянно переделывая её, даже тогда, когда спектакль сняли из репертуара ГосТиМа.

В 1929 году при ведущих театрах страны были организованы художественно-политические советы. Коллегия Наркомпроса рекомендовала делать их в составе порядка тридцати человек. Какое-то время самый многочисленный совет был в Большом — 44 человека. Потом его превзошёл ГосТиМ, в котором оказался крайне громоздкий состав — 101 человек. В него даже входили представители от ленинградских общественных организаций, они и физически-то не могли работать в совете театра. Вышестоящие товарищи порекомендовали определить состав совета не более пятидесяти человек. От работников самого театра — пятнадцать, представителей общественных организаций — двадцать пять, количество персонально входящих — до десяти.

6 ноября 1928 года новый художественно-политический совет ГосТиМа утвердили. Всё-таки набралось 68 человек. От общественных организаций — тридцать: были представлены и Краснопресненский райком ВКП(б), и Московский губотдел пицевиков, и Прохоровская Трёхгорная мануфактура, и Бухаринский трамвайный парк, и фабрика «Свобода», и политотдел ОСНАЗ ОГПУ, и Авиационный завод № 1 имени Авиахима... 17 «персональчиков» (А. Луначарский, Ф. Раскольников, Н. Подвойский, Я. Агранов). От театра — 21 человек. Артист Эраст Гарин и режиссёр-лаборант Хеса Локшина в совете состояли.

Время от времени делались незначительные изменения. Когда Гарин уволился, его вывели, да и Локшину тоже.

Потом Ворошилов удивлялся: «Когда и кто сделал меня членом Художественного] С[овета]? Прошу освободить от обязанностей»^{21}.

4 марта 1929 года состоялось заседание художественно-политического совета ГосТиМа. Повестка — чтение и обсуждение трагедии «Командарм 2».

Первым выступил командир 1 — го московского стрелкового полка Рогачёв. Ему непонятно, когда происходит действие. Если это регулярная Красная армия, то митинга такого типа в 1919–1920 годах быть не могло.

Командарм и его штаб работают крайне несогласованно. Полное отсутствие политработы. Совершенно неправилен приказ о расстреле сыпнотифозных. Красноармейцы не только своих, но даже белых больных вывозили. Есть и мелкие ляпсусы: в одном месте сказано, что грунт подсох, а в другом, что красноармейцы отморозили себе носы.

Михайловский (командир Московской пролетарской стрелковой дивизии, инициалы в протоколе не поставлены) высказался, что трудно понять сам тип Оконного. Если он решил повести армию в бой, в наступление, то должен был иметь санкции.

М. Зельманов (Московский губотдел союза химиков) недоумевал относительно роли конферансье.

С. Янтаров (Государственный институт журналистики) пытается разобраться в персонаже: «Возьмём тип Оконного. Когда слушал его первый монолог, думал, это какой-то делопроизводитель, случайно затесавшийся в штаб. И вдруг он берётся повести армию в бой. Оказывается, он коммунист, и машинистка Вера коммунистка. Два коммуниста совершают величайшую авантюру».

Д. Сверчков: «Вряд ли эта пьеса дойдёт до широких масс. Потому что основа затемнена, прежде всего в огромных монологах Оконного... Тут мещанин, конторщик, поэт и, наконец, коммунист философствует перед Верой и расписывает букет своего понимания жизни. Это путает и затемняет основные идеи пьесы, и без того не особенно ясной»^[22].

С тем, что пьеса «страшно трудная», согласен и Луначарский. Но фактура блестяща, весь стихотворный состав первоклассный. «Это слишком сложный, утончённый, заузоренный узор, тонко пущенный на парче. Перед вами, видите ли, такая парча, что нельзя не любоваться! Здесь поразительные рифмы, когда живая речь (напр., разговор по телефону) укладывается в музыкальные формы».

Но показывает формирование характеров Сельвинский неумело: «... это чисто интеллигентская пьеса, которая показывает вам попавшего в коммунисты интеллигента. Его жизнь до революции втиснута в чернильницу, а тут он оказался в огне гражданской войны, влекомый к какой-то славе, к распоряжению судьбами людей... И этот мечтатель Оконный с его драгоценной любовью к Вере думает, что у него замечательные стратегические концепции, и он идёт на колоссальную авантюру, празднует свой короткий пир славы, и выпивает кубок необычайного восторга жизни. Но вся эта заманчивая авантюра, заманчивая победа не дала даже права сказать: мы победили. Оказывается, что, как можно понять дальше, она совершенно не нужна и даже вредна.

Чуб чувствовал, что город брать нельзя, что стратегическую ошибку, а не победу совершает Оконный. И вот у Оконного не только нет оправдания победы, но когда читают длинный список павших, то оказывается, что он сам, а не Чуб со своими жестокими речами накрошил человеческого мяса из-за своего авантюрного порыва... Эта пьеса показывает порыв человека, который блеснул, засверкал, но фактически потух и оказался морально глубоко заблуждавшимся. <...>

С другой стороны — Чуб. Косноязычный человек, не умеющий связать двух слов, он из всякого положения выходит ударом кулака. Это какое-то чудовище. Я понимаю, что такое чудовище могло командовать партизанскими, повстанческими отрядами в дикой Сибири, но такого типа в Красной Армии быть не могло. Если бы были такие командармы, как Чуб, нас бы давно взяли за чуб. Почему Сельвинскому понадобилось противопоставить Оконному, тонкому, как венецианское стекло, такую гориллу в шинели, почти даже не человека? Если он прав, если он настоящий командарм, то можно было поставить на его место человека более цельного, более притягивающего к себе симпатии, а так выходит, что прав Оконный, а Чуб — это косолапый зверь, которому ничего не стоит убить больных, когда их некуда деть и нет докторов, который только рычит»^{23}.

Хотя Луначарский говорил, что пьеса непонятна, изложил он всё прекрасно.

27 апреля 1929 года на заседании художественно-политического совета состоялось обсуждение просмотра черновой репетиции спектакля «Командарм 2». Мнения присутствующих разделились. Одни считали, что это будет провал. Другие эксперимент одобряли.

М. Славин (Химкурсы): «Я не вижу в личности Оконного тот тип интеллигента, который претендует на бразды правления»^{24}.

Мейерхольд: «К сожалению, главный исполнитель Гарин попал в дурацкое положение. Он был начинён Сельвинским и старался изображать героя по пьесе Сельвинского, того героя, который потом под натиском Мейерхольда и Художественно-политического совета изменился. Центр тяжести целого ряда фраз, которые он говорил — не дошёл. «Весёлое дело коммуны мы строим с угрюмыми лицами гробовщиков». — Дошло это? Нет, не дошло.

...Фраза «поэт нужнее инженера» у него не вышла. Чтобы текст доходил, важно, чтобы актёр вкладывал весь запас своего творческого жара. Если он скажет просто цитату — она до публики не дойдёт. Актёр должен

гореть и говорить о всех преимуществах романтики, той романтики, которая идёт по линии упадочнических настроений. «Чуб чёрный, наш цвет голубой». Не такой подозрительной романтикой мы будем мечтать разукрасить нашу жизнь. Мы будем говорить о социалистической романтике, но о такой подозрительной романтике, представителем которой является Оконный, мы говорить не будем.

В силу того, что Гарин недостаточно акцентирует роль, вы не получили нужного впечатления, которое будете получать, когда мы эту идеологию Новалиса выведем на все 100 %. Тут имеет значение вся ГАХНовская чепуха, которой не осуществить главной линии, поэтому я с наслаждением расстреливаю Оконного. Я эту сцену буду отстаивать, я буду говорить: «снимайте пьесу, но расстрела я вам не отдам». Много бывает в истории театров провалов из-за того, что актёр не выявил всего того, что есть в его распоряжении»^[25].

То, что режиссёр походя упомянул немецкого философа и мистика Новалиса, говорит о его недюжинной эрудиции. Сомнительно, чтобы многие из присутствующих поняли эту ссылку. А насчёт «ГАХНовской чепухи» явный перехлест Мастера. ГАХН — это Государственная академия художественных наук, учреждение, существовавшее в Москве в 1921–1930 годах. В этой организации, созданной по инициативе художника Василия Кандинского и теоретика искусств Александра Габричевского, сотрудничали все ведущие деятели науки и культуры от Михаила Алпатова и Николая Бердяева до Павла Флоренского и Густава Шпета. Так что, слово «чепуха» вряд ли применимо в данном контексте.

4 мая 1929 года состоялся вторичный просмотр репетиции, после которого было очередное обсуждение. Прозвучали не совсем приятные для Гарина высказывания. Один из членов Ассоциации новых режиссёров говорил о борьбе двух сил: Оконного и Чуба. «С самого начала, с первого эпизода сила Оконного настолько незначительна, настолько неубедительна в своей незначительности, что в сущности нет никакой коллизии, борьбы. Непонятен этот шатающийся человек, и непонятно, как он мог вести за собой армию, непонятно, как ему могут верить. Отсюда естественно теряется убедительность Чуба, отсюда теряется то, что Чуб своим классовым чутьём борется с такой же равноценной силой. Если не будет равноценности, то нет борьбы, нет того, что должно было быть, по пьесе»^[26].

Свистопляска вокруг пьесы, бесконечные переносы премьеры с одной даты на другую страшно раздражали Гарина. Он считал, что увлечшись

политикой, Мейерхольд стал меньше обращать внимания на артистов. Первые робкие ростки обиды на Мастера проклюнулись у Эраста Павловича, когда режиссёр не дал ему роли в «Клопе». Во время работы над «Командармом 2» эта раздражительность увеличилась. Вдобавок взгляды артиста на роль расходились с трактовкой режиссёра. Поэтому сначала, 7 мая, Гарин отказался от роли Оконного, а 9 мая написал заявление об увольнении из театра.

Премьера «Командарма 2» состоялась 24 июня 1929 года во время гастролей ГосТиМа в Харькове. Оконного сыграл, причём весьма неудачно, артист Фёдор Коршунов.

Глава шестая

НЕВОЛЬНИК ВОЛЬНЫХ ХЛЕБОВ

В документальной книге Константина Ваншенкина «Простительные преступления» есть такое наблюдение: «Театральные большие артисты, регулярно занятые (официальное выражение) в нескольких спектаклях, непостижимым образом одновременно снимаются в кино, на телевидении, участвуют в концертах — и не воспринимают это как нечто побочное, случайный приварок, а работают на своём истинном уровне таланта и самоотдачи»^{27}. Эти слова в полной мере можно отнести и к Гарину.

Покинув со скандалом ГосТиМ, Эраст Павлович анализировал причины своего демарша. Его огорчали зависимое положение актёров, их театральная безропотность. Вскоре он написал Локшиной: «Теперь нужно всё внимание направить на завоевание режиссуры»^{28}.

Уволившись из театра, Эраст Павлович не сидел сложа руки. С его энергией и разнообразными увлечениями трудно было на такое рассчитывать. Он ведёт переговоры с Эдуардом Багрицким и Владимиром Маяковским о новых пьесах для своей режиссуры, вместе с Симоном Дрейденем задумал спектакль по сатирическим произведениям Маяковского. В это же время стал подрабатывать в разных театрах. Ненадолго вступил в труппу драмтеатра Ленинградского Госнардома. (Участвовал в репетициях пьесы Александра Завалишина «Партбилет», но ушёл из-за принципиальных разногласий с режиссёром Владимиром Люце и худруком Наумом Лойтером.) Работал в качестве режиссёра в Театре пионера детского ДК Ленинграда и в передвижном театре «Станок», где поставил сатирическую пьесу Александра Жарова и Михаила Поликарпова «Первый кандидат». Наконец, совместно с Хесей Локшиной — с тех пор супружеский тандем станет постоянной режиссёрской «единицей» — в ленинградском Театре сатиры поставил спектакль по пьесе Михаила Зощенко «Уважаемый товарищ» с Утёсовым в главной роли, оказавшийся заметным событием в театральной жизни Северной столицы.

Пьеса Зощенко выросла из рассказа «Бурлацкая натура». В 1935 году писатель включил его, слегка переделав, в четвёртый раздел «Голубой книги» — «Неудачи» — под названием «Рассказ о человеке, которого вычистили из партии». Безымянного героя этой истории в результате чистки исключили из партии за пьянство. На самом деле он, оказывается,

ещё сдерживал свою бурлацкую натуру, поскольку соблюдал партийную дисциплину. Сейчас же, когда всё равно исключили, разгулялся вовсю — пьёт гораздо больше прежнего, гуляет, дерётся, жену бьёт. «А в жакте он содрал со стены все лозунги и санитарные плакаты». Вдруг бузотёру сказали, что его восстановили в партии. «Он мигом протрезвел и почистился. Собрал жильцов и сказал им:

— Бывают, друзья, происшествия. Умоляю вас, забудьте то, что эти дни видели. Меня, говорит, как это ни странно, кажется, восстановили».

С воодушевлением бежит «куда полагается». Там подтверждают, что действительно хотели его восстановить, однако, увидев, как он ведёт себя в переходный период, решили не восстанавливать.

Эта история послужила конспектом полнометражной, с большим количеством персонажей комедии «Уважаемый товарищ». Об актуальности говорит авторская ремарка: «Действие происходит в Ленинграде осенью 1929 года».

Как и любое остросатирическое произведение, пьеса пробивалась на сцену с невероятным трудом. Сначала Зощенко намеревался дать её для постановки Ленинградскому мюзик-холлу. Однако передумал и дал более солидному ГосТиМу. Мейерхольду «Уважаемый товарищ» очень понравился, тем более что он нуждался в современной пьесе.

ГосТиМ заключил с драматургом договор. 17 января 1930 года состоялась читка пьесы автором труппе и членам художественно-политического совета. Последние приняли её без особого энтузиазма. Им не понравилось, что столь серьёзное дело, как партийная чистка, показано насмешливо. Да и главный персонаж мелкая фигура для партии, не вредитель, не враг народа.

Весной Мейерхольд со своим театром уехал на длительные гастроли во Францию. Премьеру «Уважаемого товарища» запланировали на осень. Чтобы не терять время, Зощенко решил передать пьесу в два ленинградских театра — БДТ и Театр сатиры (который через два года стал называться Театром комедии). Оба коллектива начали репетировать. Потом в БДТ узнали, что их «монопольное право» нарушено, и отказались.

Работать продолжал лишь Театр сатиры, и 17 мая 1930 года состоялась премьера спектакля, поставленного Гариным и Локшиной.

Сразу же спектакль попал под обстрел критиков. Ополчились и на режиссёров, и в первую очередь на автора.

Зощенко поругивали за драматургические ляпсусы, предъявляли претензии из-за вторичности, даже третичности. Якобы было много похожего в пьесах Михаила Булгакова, Валентина Катаева, Алексея Файко,

Василия Шкваркина. Первое, что сразу приходит в голову, это эрдмановский «Мандат» с его ярко выраженной антимещанской направленностью.

Режиссёров обвиняли в излишней легковесности — задались целью лишь развлекать публику; в том, что заостряли внимание лишь на одном персонаже; слишком детализировали алкогольную физиологию. И главное — мейерхольдовские методы постановщиков плохо сочетаются со сценическими традициями Театра сатиры.

Критики могли говорить, что угодно, однако зрители валом валяли на «Уважаемого товарища». Он с самого начала был обречён на успех. Ещё бы — ведь на афише красовались две столь популярные для ленинградцев фамилии — Зощенко и Утёсов, игравший главную роль.

Надо сказать, после переезда в Северную Пальмиру Утёсов стал любимцем публики, причём не только как создатель первого советского джаз-банды. Ещё в 1929 году в ленинградском Театре сатиры Леонид Осипович играл в спектакле «Республика на колёсах». Там он исполнял песню «С одесского кичмана», на которую быстро навесили ярлык «манифеста блатной романтики». Это брань такого рода, которая, скорее, привлекает зрителей, чем отпугивает.

Что же касается самой пьесы, «Уважаемый товарищ» обладает всеми признаками неповторимого зощенковского стиля, благодаря чему у его произведений — миллионы поклонников.

Уже в прологе, написанном от лица «директора театра», сатирик подтрунивает над собой:

«Автор, конечно, человек неопытный. Он в первый раз вылезает с драматическими опытами. Он не знал, так сказать, всех своих возможностей. Тем не менее автор просит сообщить: он ни капельки не горюет, что именно нам отдал своё произведение. Тем более, куда было давать? В МХАТ? Автор просит сказать, что у него просто не хватило бы нахальства тревожить такое крупное художественное заведение. Тем более, там разные всякие высокие традиции... Так сказать, тень Чехова. Книппер и так далее и тому подобное и прочее. К тому же Станиславский может обидеться. Скажет:

— А-а, грубо... Нехудожественно, скажет. Чехов, скажет, комедии и драмы мог как-то тоньше думать...» (цитирую по машинописному тексту, сохранившемуся в архиве Эраста Гарина, испещрённому его многочисленными пометками, дополнениями, изменениями)^{29}.

Пролог закончен, и зрители переносятся в комнату Барбарисова в коммунальной квартире. Сам он в безмятежной позе лежит на кровати и

курит. Жена собирает бельё после стирки. Начинаются убойные зощенковские диалоги. Из-за них одним хочется идти в театр.

«Анисья Николаевна. Вы бы, Пётр Иванович, книжку бы почитали, чем лежать-то задеря морду. Ну те вас чего-нибудь спросят на этой вашей проклятой чистке. А вы не в зуб толкнуть.

Барбарисов. Мне читать нечего. Я насквозь всё знаю. Теоретическая часть меня отнюдь не пугает. Это пора бы вам знать. А не разные дамские предположения строить. Меня более пугают бытовые признаки. *(Садится.)* Вот, скажут, для примеру, супруга у вас, скажут, какая-то такая, пёс её знает, крикливая мелкобуржуазная особа. *(Подходит.)* Чего вы её не гоните по шеям?»^{30}

Вскоре в комнате появляется уполномоченный квартиры Растопыркин. Он предлагает выдать Петру Ивановичу удостоверение... Тень «Мандата» вовсю реет над «Уважаемым товарищем». Правда, зрителям нет дела до вторичности и прочих критических шпилек. Они наслаждаются текстом. На сцене появляется любовница Барбарисова — Блюдечкина, «кокетливая, простоватая мещанка». Пётр Иванович сразу апеллирует к Растопыркину:

«— Или вот взять дамы... Гляди, они сами ко мне набегают. Сами прутся. Я их за волосы к себе в комнату не втаскиваю. И они по службе от меня не зависят. Тут нельзя сказать, мол, склоняет сукин сын. Мол, пользуется своим служебным положением. Тут никакой такой грубой ситуации нету. Тут скорей всего любовная ситуация, что ли.

Растопыркин. Это без сомнения, Пётр Иванович, женская любовь. Вы для них очень лакомая приманка».

А вот уже сам Барбарисов набивается в гости к жене инженера Попова. Хочет застать её дома одну:

«— И хотя супруг ваш, это действительно верно — часто бывает ушедши на производство, но меня беспокоит другая ситуация. Ваша престарелая мамашка постоянно в комнате колбасится и затемняет горизонты».

Да, возможно, Чехов «тоньше думал». Зато у Зощенко своя разговорная интонация, режиссёры удачно педалировали все остроты, спектакль получился весёлым. Правда, самого автора постановка не удовлетворила. Зощенко посчитал её недостаточно сатирической, близкой к мещанской драме.

Критики по-разному оценивали режиссёрские притязания Гарина. Диапазон отзывов — от восторженных («Первый кандидат») до скептических («Уважаемый товарищ»). Однако большинство зоилов отмечали, что у него есть вкус и выдумка, если не станет топтаться на

месте, вырастет в крупного мастера...

Осенью того же года Главрепертком запретил «Уважаемого товарища» к показу. Пьесу обвиняли и в издёвке над партийной чисткой, и в беспринципной развлекательности, и в отсутствии глубины. Объявили её политически устаревшей.

Вряд ли это стало для Гарина большой неожиданностью, да и унывать некогда: в октябре Эраст Павлович получил из Москвы экзотическое предложение — работать на радио.

Культурная революция в СССР происходила перманентно — и в период военного коммунизма, и во время нэпа, и после нэпа. Помимо прочего, она предполагала развитие всех видов искусств, как традиционных, так и новых, вроде кино и радиовещания.

В 1929 году на Тверской улице для Центрального телеграфа взамен устаревшего помещения на Мясницкой было построено новое здание, которое стало называться Домом связи имени В. Н. Подбельского. Помимо телеграфа здесь располагались студии Всесоюзного радио, в том числе радиотеатр, где создавались и из которого транслировались в советское время радиоспектакли.

Сюда-то и зачастил Гарин во время московских визитов. Змием-искусителем стал его приятель театральный критик и журналист Григорий Гаузнер (кстати, зять известной в те годы поэтессы Веры Инбер). Они сдружились ещё в 1926 году, когда Гаузнер в соавторстве с Евгением Габриловичем писал об игре Эраста Павловича в «Мандате». В 1929-м у Гаузнера вышла книга очерков «Невиданная Япония». Это был хороший образец документально-лирической прозы, и автор загорелся сделать на её основе радиокomпозицию, для чего привлёк в союзники Гарина. Эраст Павлович, будучи сторонником всяких новаций, согласился попробовать силы в работе для радио.

Драматическое вещание — вещь сравнительно новая не только для Гарина. Жанр только становился на ноги, буквально обретал свой голос, находился в поисках. Вслед за информационными выпусками появились репортажи, переклички, музыкальные трансляции, трансляции спектаклей ведущих театров страны — МХАТа, Малого и имени Вахтангова. Постепенно дело дошло и до создания оригинальных радиоспектаклей. Авантюрная жилка толкнула Гарина в неизведанную область загадочного искусства эфира. Была здесь и внутренняя полемика с Мейерхольдом, который тогда чурался микрофона, скептически относился к его возможностям.

На Телеграфе, как тогда называли месторасположение Всесоюзного

радио, Эраст Павлович попал в руки лучшего радиорежиссёра Николая Осиповича Волконского. До широкого распространения радио он был театральным режиссёром, работал в крупных театрах, последние 12 лет — в Малом. Его настоящая фамилия Муравьёв, а он взял себе фамилию прапрадеда — князя Сергея Волконского. К столетию со дня восстания декабристов Николай Осипович поставил по собственному сценарию радиопьесу «Вечер у Марии Волконской». Постановка вышла в эфир 25 декабря 1925 года, и именно эта дата считается днём рождения советского радиотеатра.

Волконскому удалось заинтересовать Гарина идеей моноспектакля «Путешествие по Японии». Год назад в Москве гастролировал театр «Кабуки», его спектакли произвели на артиста сильнейшее впечатление. Благодаря Гаузнеру он познакомился с японскими артистами, бывал у них на репетициях. И это знакомство стало ещё одним фактором, подтолкнувшим его на участие в необычном проекте.

Оригинальность «Путешествия по Японии» заключалась в том, что режиссёр и артист придумали для ведущего характер. Это был не просто комментатор, в той либо иной степени равнодушно излагающий написанный текст. Нет, со Страной восходящего солнца радиослушателей знакомил по-ребячески восторженный, любознательный и на каждом шагу чему-то удивляющийся путешественник.

Поскольку передача шла в эфир «живьём», магнитофонной записи тогда не существовало, артист рассказывал, и параллельно включались пластинки с музыкой или записанными шумами: гомон толпы, плеск волн, автомобильные сигналы. Правда, позже выяснилось, артисту звуковое сопровождение изрядно мешало.

Передача прошла с большим успехом. В этой работе Гарину удалось достичь своей цели — словесное сделать зримым, он выслушал много комплиментов от коллег из мейерхольдовского театра. Неизвестно, слышал ли её сам Всеволод Эмильевич. Во всяком случае, он никак не прореагировал, хотя ситуация подталкивала к этому — продолжая работать на радио, 4 октября 1930 года Эраст Павлович вернулся в труппу ГосТиМа.

Глава седьмая

ДРЕССИРОВЩИК ЗВУКОВ

Обстоятельства разрыва с Мастером неизбежно тяготили Гарина, не давали покоя — подвёл учителя, ушёл в самый неподходящий момент, перед премьерой. Теперь в глаза смотреть совестно. Общаться же поневоле приходится — люди одного круга, есть много точек соприкосновения. Во время одной случайной встречи Мейерхольд совершенно спокойно обратился к Гарину, сказал, словно нашалившему ребёнку, что тому пора возвращаться в театр. Работать нужно. Мастер не высказал недовольства, претензий, дал понять, что не помнит зла. Гарин был тронут этим великодушием, у него самого гора с плеч — охотно вернулся, приступил к репетициям в спектакле «Последний решительный».

Однако связей с радио Эраст Павлович не прерывал, и так получилось, что однажды время выхода очередной передачи с его участием в эфир совпало с репетицией в театре. Пришлось отпрашиваться у режиссёра, объяснять причину. При этом Мейерхольд поинтересовался, продолжает ли Гарин экспериментировать на радио.

— Продолжаю, — ответил тот.

Неожиданно Всеволод Эмильевич спросил:

— Как обстоят дела с Пастернаком? Когда премьера?

Артист удивился, что Мейерхольд в курсе дела его радиопланов. Он о новой постановке мало распространялся, поскольку с самого начала дело не заладилось. Этой работой, к которой Николай Волконский, ставший к тому времени художественным руководителем литературно-драматического вещания, привлёк ценимого им Гарина, был спектакль по поэме Бориса Пастернака «Девятьсот пятый год».

Артист должен был исполнять главу «Морской мятеж». С первых чеканных строк он очутился в плену этих головокружительных стихов:

*Приедается всё.
Лишь тебе не дано примелькаться.
Дни проходят,
И годы проходят
И тысячи, тысячи лет.
В белой рьяности волн,
Прячась*

*В белую пряность акаций,
Может, ты-то их,
Море,
И сводишь, и сводишь на нет.*

Он увлёкся было работой, однако с первых шагов у него начался конфликт с композитором, которому заказали музыку. Эраст Павлович считал, что музыкальное сопровождение совершенно не соответствует ритму пастернаковской поэмы. Из-за этого репетиции превращались для него в сущее мучение. В результате в последний момент Гарин отказался участвовать в спектакле.

Ситуация разительно напоминала историю, произошедшую перед «Командармом 2». Премьера на подходе, после очередной репетиции Волконский предложил артисту подвезти его до дома, Эраст Павлович отказался. Когда режиссёр уехал, Гарин оставил ему на вахте записку, мол, играть в этой постановке не могу. В убийственном настроении уехал домой — подводит людей, трусливо бежит буквально под покровом ночи. Под утро нашёл в себе силы позвонить режиссёру и сказать о своём уходе.

Следует отдать должное Николаю Волконскому, принявшему в этом творческом споре сторону композитора, — он понял недовольство артиста и не обиделся на него за подобный демарш. Больше того — конфликт не помешал следующей большой работе Гарина: постановке радиоверсии романа Анри Декуэна «15 раундов».

Литературный дебют Декуэна (впоследствии он стал известным кинорежиссёром — «Дело отравителей», «Железная маска», «Француженка и любовь») представляет собой роман о боксёрском матче, изложенный от лица самого спортсмена.

Впервые спектакль «15 раундов» прозвучал в эфире в ноябре 1932 года. Вся история — это эволюция думающего человека, который не желает быть бездушным механическим роботом и уж тем более отступать от своих принципов ради наживы. Отсюда все его беды и трагический финал — и на ринге, и в жизни.

Боксёру Батлингу тесно в рамках своей профессии, ему хочется ощущать всю полноту жизни. Радиослушатели знакомились с детством и юностью героя, когда тот был переполнен романтическими мечтами. С годами он познакомился с изнанкой профессионального спорта. Однако не принял нравов, которые царили в околбоксёрских кругах.

Сценарий для радио написал Н. Перельман. Вот его начало:

«Несколько лет назад я вышел на ринг и выиграл бой.

Это было моей гибелью. Если бы в тот день я был побит, я сегодня не подышал бы от волнения. Я пытался заснуть и не мог. Сейчас 16 часов. В 22 часа я ещё раз подымусь на ринг. Ральф Гайгер — чемпион Германии. Я видел его при взвешивании. Он был совершенно спокоен. Жорж, мой менеджер, сказал мне: «Не порть себе кровь — он притворяется». Жорж отличается поразительным оптимизмом, оптимизмом человека, которому не надо драться...

Боксёр — это машина, которую заводит менеджер. В 22 часа Жорж заведёт машину, которой я должен быть, которой я хотел бы быть.

Я сегодня вообще не могу драться. Да, я позвоню доктору. Во-первых, у меня сердце не в порядке. Оно как-то неправильно бьётся. Драться, когда сердце плохо работает, это слишком рискованно. А потом я же не школьник. Мне 32 года. Я свободен в своих поступках. Вообще я мог бы сейчас бросить бокс. Жорж был бы недоволен, но в конце концов Жорж это не всё в моей жизни. Достаточно он заработал на мне денег»^[31].

Приступая к новой работе, Эраст Павлович сформулировал принципы реализации спектакля, который обозначил «звуковой монодрамой»:

«Мир глазами Батлинга — героя 15 раундов. Заряжённый его переживаниями, ощущениями, его конфликтами слушатель превращается в прокурора, слушатель органически перерастает в обвинителя того социального уклада, который породил этот плацдарм для азарта, петушиного боя, закулисного хлама и этим самым свёл к нулю грандиозное значение бокса как одного из самых искуснейших и интереснейших видов спорта.

Задача постановщика избежать повествовательности, дидактичности и фонирования иллюстративного характера. Для этого начала пьесы — это задача найти экспрессивное звуковое настроение, в котором волнуется Батлинг.

Музыка в спектакле захватывает себе роль действующего лица: она в некоторых сценах вместе с публикой издевается над его неудачами, в некоторых безразлично хладнокровна к его страданиям, в некоторых делает его героем.

Другая сторона музыки это лиризм Батлинга, это гавайская мелодия... Это аккорды сонаты Моцарта, которую мы слышали в 1-ой сцене, и третье значение музыки это галлюцинация Батлинга при нокауте. Счёт арбитра мы слышим, как протяжный вой, как бы в бочку произносимый. Затем ритмика шагов, бега падений на колени, навзничь на ринге.

Теперь — толпа. Она ведёт главную роль спектакля. Она создаёт

атмосферу, которой дышит Батлинг. Она затравливает его как зверя в момент поражения. И только в моменты лирических обращений Батлинга возникает слушатель, к которому всё время подсознательно хотел адресоваться боксёр.

Задача для актёра найти тон речи для боя, совершенно отличный от тона разговора в перерывах. В первом случае это как бы мысли вслух. Во втором разговор. Затем в задачу актёра входит введение в игру предмета. Сцены с шампанским, с микстурой, с водой дают к этому интересные предлоги.

Я предполагаю, что матч для удобства ритмического следует читать, надев на руки боксёрские перчатки. Толпа говорит на иностранном языке, арбитр на французском»^{32}.

Вот концовка сценария: «Нет! Ты меня не побьёшь! Этот бой будет бесконечным. Он отмечен моей кровью. Ко мне, моя воля, моя смелость, моя энергия. Мои лёгкие высохли, сжались. В моих лёгких нет больше воздуха. Шины без воздуха... Я еду на ободах... Толчки, тряска... Я стою, опираясь на канат, и получаю удары... Я не могу упасть. Неужели я буду нокаутирован стоя... Надо сдаваться, иначе я оставлю на этом ринге мою жизнь, мой разум.

Поднять руку... Я не могу поднять руку... Она слишком тяжела... Невозможно... Позвать на помощь?... У меня больше нет голоса...

Мне больно? Я не чувствую страданий... мне больше нечем страдать...

Как странно! Как должно быть тяжело и утомительно для Гайгера избивать человека, который не может упасть...

По окончании боя Батлинг остался стоять в том углу, где застал его гонг, возвещавший конец пятнадцатого раунда. Он был без сознания, был нокаутирован стоя. От нечеловеческого напряжения и полученных ударов Батлинг потерял рассудок»^{33}. В общем, горе от ума.

В гаринском архиве сохранились лишь обрывки этого сценария, обильно перечёркнутого поправками и сокращениями артиста. Там же сделаны разработки постановщика. Например, монолог Батлинга перемежается счётом секунданта:

«— Ты же не собираешься ждать до конца раунда. (Взрыв аплодисментов.) Раз. (Готово.) Два. (Гайгер лежит на полу.) Три. (Какой удар, господа, вы видели.) Четыре. (Вы хотите подняться?) Пять. (Гайгер подымается.) Шесть. (Пожалуй, на этот раз.) Семь. (Вы выскочите из переделки.) Восемь. (Но ведь он сильно хватился черепом о помост.)».

По мнению специалистов, Гарину удалось создать в эфире удачное многозвучие, по сути, он открыл новое направление в радиотеатре. Постановщик придумал много оригинальных приёмов. В частности, здесь впервые был использован ревербератор. Это такое электромеханическое устройство, добавляющее звуковому сигналу эффект эха. Таким образом можно создавать эффект толпы. В «15 раундах» с помощью ревербератора имитировался шум огромного зрительного зала, переполненного истошно орущими болельщиками.

В общем и целом Эраст Павлович был доволен своими экзерсисами на радио. Ему доставляло удовольствие манипулировать звуком, придавать ему нужное направление, менять его характер. Он чувствовал, радиоспектакли — это перспективное направление искусства, когда-нибудь оно тесно сольётся с изобразительным. Ведь кино уже стало звуковым. В немом сниматься Гарина несколько раз приглашали, да он отказывался — без звука всё было как-то пресно. Но вдруг когда-нибудь и он будет сниматься. Чем чёрт не шутит!

Глава восьмая

«ПРОПАЛ И МОЙ ВЕЛОСИПЕД»

В каждой семье имеются свои укоренившиеся привычки. Если они у многих совпадают, тогда можно говорить про обычаи, характерные для определённого социума. Скажем, обычай обмениваться праздничными поздравительными открытками. Век назад он был в ходу. Или письма. К радости филателистов разных поколений, почтовые послания захлёстывали страну.

Гарин охотно писал родным и друзьям, благо, многие его послания сохранились. Было бы преувеличением сказать, что грамотой он владел в совершенстве. Корректором бы работать не смог. Поэтому знаки препинания расставлены публикатором. Тем более что в посланиях Гарина интересны не запятые, а та непосредственность, искренность, с которыми Эраст Павлович обращался к своим адресатам.

Интенсивная переписка велась с сестрой Татьяной. Сохранилась масса детских писем. У Гарина тогда почерк был совершенно другой, нежели в зрелом возрасте — мелкий, неразборчивый, будучи гимназистом, сочинял примитивные послания. С годами — серьёзнее. И уж совсем взрослые — после революции.

«14.11.1917 [из Рязани в Москву]

Дорогая Таня!

Ты дура, потому что не хочешь приехать в Рязань. А в Рязани открылась школа драм. Искусств. В Песочне дом разгромили начисто, осталось только пианино да несколько мягких кресел. Папа переводится в Рязань. Все твои книги пропали. Пропал и мой велосипед»^[34].

Таня тогда была с матерью в Москве, лечилась. Гимназист пишет о спектаклях, которые видел в городском театре или клубах, о фильмах (в Рязани три кинотеатра), концертах, интересуется, куда сестра ходила в Москве. Сообщает о книжных новинках. Послал ей вырезку из «внепартийной» газеты «Рязанская жизнь» от 25 декабря 1917 года с рождественским репертуаром. Сообщает, какие пять спектаклей запланировал посмотреть (на самом деле посмотрел больше). Но и бытовых проблем не чурается:

«31.12.1917

...Таня, говорят, у вас в Москве выпивкой торгуют. Когда поедешь,

привези мне бутылочку портвейнца»^{35}.

Время посещать зрелища у гимназиста Герасимова есть — из-за недостатка топлива занятия в гимназии порой отменяются. Признаётся: «Я опять шалопайничаю»^{36}.

«12.4.1922 [из Москвы]

...В Гвырме начались зачёты. Сдал только по вещественным] элем[ентам] спектакля по классу Поповой.

Адрес мой: Патриаршие пруды, Ермолаевский пер., д. 8, кв. 1.

Или Новинский, 32, кв. 45»^{37}.

«28. 5. 1924 [из Ленинграда]

Дорогая Татьяна!

Пишу тебе из пивной, ибо другого времени не найду. Сейчас начнётся «Земля дыбом» — придёт тётка Анюта. Она смотрела «Лес» и ей понравилось. «Рогоносец» не понравился. Она сама нашла меня, ибо имя-то моё на афише почти на первом месте (ведь по алфавиту!)...

Холод здесь дьявольский. Я даже собрался покупать пальто. Но денег не дают, всё уходит на монтаж «Треста Д. Е.». «Лес» пользуется бешеным успехом. «Земля дыбом» прошла в первый раз очень успешно, сцена с петухом прерывалась аплодисментами.

Со вчерашнего дня начались ночные репетиции «Треста Д. Е.». Предполагают, что пойдёт он с июля. Вообще наши спектакли начали пользоваться успехом. Билеты на «Трест» уже спрашивают»^{38}.

«14. 6. 1924 [из Ленинграда в Москву]

Первый раз «Земля дыбом» вызвала необыкновенный восторг. После 1-го акта вызывали 4 раза... Обо мне отдельно ничего не пишут — поэтому посылать родителям журналы, где хвалят Ильинского, не хочу»^{39}.

«3.5.1928 [из Свердловска]

Пока ничего не делаем. Идёт «Рычи, Китай» 5 раз, потом «Лес» 2 раза, а уже потом пойдёт «Ревизор». Наши администраторы говорят, что два месяца целиком пробудем здесь»^{40}.

С завидной регулярностью всегда писал родителям в Рязань, на улицу Революции, дом 13, квартира 1. (Потом дом 26, видимо, нумерацию изменили.) Марии Михайловне и Павлу Эрастовичу Герасимовым.

«24.6.26 [из Киева]

...Пишу с вокзала в Киеве, едем на два дня в Винницу, а потом в Одессу»^{41}.

«6.8.27 [из Гамбурга]

После ленинградских гастролей хочу приехать в Рязань»^{42}.

«15.8.27 [из Гамбурга]

...Очень хорош город, но дождь»^{43}.

Когда наезжал к родителям в Рязань, оттуда писал знакомым, в частности регулярно Александру Вильямовичу Февральскому. Александр Вильямович — историограф ГосТиМа, составитель и комментатор двухтомника Мейерхольда, очевидец многих событий, происходящих в театре. Благодаря ему мы многое знаем и о Гарине.

28 августа 1929 года Гарин писал из Рязани Александру Вильямовичу, как всегда, не без иронии:

«...в доме же, где я живу, одна убийственная неприятность — принципиально нет уборной. А мне как человеку культурному, выдавшему виды европейской цивилизации, приходится ходить к чёрту на рога — в луга. Каково это, а?

Адрес мой таков: Рязань, улица, конечно, Революции, дом № 26, кв. I»^{44}.

«Туалетная» тема продолжилась в следующем письме. Через три дня Гарин сообщает Февральскому:

«Завтра я выезжаю из Рязани, ибо не могу больше терпеть измывательств Ряз. коммунального хозяйства, который второй месяц собирается строить уборную и не строит. Вчера поэтому во время очередного рейса на Оку (это версты три от города) простудился, здесь холодно, и у меня вспух глаз. Правый глаз мой теперь просто Чан кай ши, косою на все 100 %»^{45}.

Вернулся в Москву ненадолго: уже 5 сентября 1929-го пишет оттуда родителям:

«...Хеська нашла комнату и переехала. Адрес таков: Ленинград, угол Большого проспекта и улицы Калинина, д. 51/2, кв. 3»^{46}.

Где бы Гарин ни находился, он всегда живёт театральными делами. Постоянно интересуется мнением Февральского о московских спектаклях, просит присылать рецензии, не всякие, а «где бы видна была душа»:

«...Меня занимает вопрос, что будет ежели все трое, т. е. Попов, Каверин и Фёдоров согласятся руководить, но между прочим нужно отметить резкое полевание вкусов у инициаторов театра. Уже такая пресность как Прозоровский и Любимов-Ланской не упоминаются. Между прочим, бедные «женские образы гражданской войны», к которым Райх «подводит» зрителя «к пониманию». А Романовский несомненно полевел или метит в секретари»^{47}.

7 октября уже из Ленинграда возмущается тем, «что такая прогоркляя сволочь как Литовский пишет на страницах «Комсомольской правды». Всё, конечно, понятно, что метит он в личные секретари, но при чём же здесь пресса.

Сколько нужно иметь нахрапства, чтобы после митинга к числу лучших сцен отнести дуэт Веры и Оконного. Тоже какой-то «деловой» из «Московского комсомольца»^{48}.

На этом же письме есть приписка жены. Она пишет, что их конкретная работа на этот сезон ещё не выяснилась. Лойтер «всё меньше и меньше радуется взоры»^{49}.

29 октября 1929-го Гарин обращается к Февральскому с просьбой:

«Дело в том, что какой-то сукин сын по прозвищу Эрманс Виктор написал в 43 № журнала Рабис гнусную заметку о самовлюблённых рвачах, себялюбцах и т. п. Вот в числе этих голубчиков он и меня помянул, переврав факты. Конечно, я принуждён ответить и крыть себя допускаю только в плане беллетристическом, Литгазета там и прочее, но в профессиональном журнале это уже хамёж высшей марки. Так вот, написал я и послал в редакцию письмо. К Вам же такая просьба: позвонить... и спросить, как они там, скоро ли поместят...»^{50}

Выходивший тиражом десять тысяч экземпляров журнал «Рабис» был весьма популярен среди работников искусств. Раздражение Эраста Павловича вызвала статья Виктора Эрманса «Топнули ножкой...»^{51}. Небольшая, достаточно демагогическая, вот её начало: «Задачи, стоящие перед театром в текущем сезоне, как никогда велики и ответственны (можно подумать, в прежние сезоны было иначе. — А. Х.). Театру надобно дотянуться в темпах своей работы до общесоюзных темпов небывалого гигантского строительства. Если рабочие горят энтузиазмом, перегоняя и обгоняя намеченные задания пятилетки, то уже, казалось бы, работникам театра «на роду написано» гореть и «жечь сердца».

И всё в таком духе. Подсказки работникам театров отказаться «от наследственного жречества, аполитичности, Кинова беспутства, цеховщины, закулисных дрызг, персональных карьер и успехов, больших самолюбий». Именно подобные черты, вместо ожидаемого энтузиазма, проявились вдруг в поведении некоторых мастеров советской сцены: «Из Большого театра ушли Барсова и Юдин, из театра им. Мейерхольда Гарин, из театра им. МОСПС Ковров, из театра б. Корш Борская и Кторов».

Далее критик почём зря честит за недостойное высокого звания советского актёра поведение людей, по чьей вине нарушаются

производственные планы и страдают зрители, заранее купившие абонементы на спектакли с определённым составом исполнителей. Под занавес автор статьи ещё раз лягнул упомянутых беглецов за чванство, тягу к хорошим ролям и «высшим» окладам.

С публикацией сердитого гаринского письма в редакции тянуть не стали. Оно было опубликовано в № 48 под рубрикой «Нам пишут»:

«В № 43 «Рабис» в статье «Топнули ножкой» как пример стопроцентной цеховщины, рвачества, себялюбия и т. п. приведена и моя фамилия.

Основанием для таких обвинений послужила, очевидно, неправильная информация о моём уходе из ГосТиМа перед началом сезона.

Я ушёл из театра в конце прошлого сезона, т. е. весной (как и рекомендует автор статьи), причём уход из театра последовал лишь после того, как я официально узнал, что в сезоне 1928/29 гг. постановка «Командарм 2» не пойдёт. Все необходимые репетиции провёл после заявления об уходе, известив в то же время дирекцию, что готов доиграть спектакли в гастрольной поездке.

Эти факты исключают возможность присоединять к моему имени эпитеты, которыми награждает меня автор статьи.

Ераст Гарин^{52}.

(Кстати, в том же номере опубликовано сообщение о новом исполнителе роли Хлестакова — им стал «блудный сын» Сергей Мартинсон, тоже ранее уходивший из ГосТиМа в Театр Революции и теперь вернувшийся в родные пенаты.)

О родителях помнит, по-прежнему бомбардирует их открытками. В конце обязательное «Хеся шлёт всем привет!».

«21.11.1929 [из Ленинграда]

...Получили носки и сыр. Сыр очень хорош. Хеся просит связать ей чулки раза в полтора больше тех, которые вы прислали сейчас»^{53}.

«9.12.1929 [из Ленинграда]

Дорогая мама!

Ты бы как-нибудь прислала фунтика 2–3 масла, сливочного. Нужно Хеся подкормить, а то она отощала очень»^{54}.

«5.3.1930 [из Ленинграда]

...Сценарий согласился писать Н. Р. Эрдман»^{55}.

Трудно сказать, о каком сценарии идёт речь. Ближайший по времени известный написан для него Николаем Робертовичем в 1942 году — это

«Принц и нищий».

«31. 3.1930 [из Ленинграда]

...Завтра мы собираемся переехать на новую квартиру, так как здесь наш контракт кончается. Адрес будет: Проспект 25-го Октября, д. 101, кв. 2»^{56}.

«18.4.1930 [из Ленинграда]

...Закончил свою первую постановку в Ленинграде. Сегодня получил предложения в два театра ставить, один из них на украинском языке»^{57}.

Открытки выбирались покрасивее, с репродукциями классических картин типа «Московский дворик» Поленова, «В голубом просторе» Рылова или «Диана в лесу» Камиля Коро.

«8.5.1930 [из Ленинграда]

...Рецензии не присылаю по причине страшной занятости в Сатире»^{58}.

«22.5.1930 [из Ленинграда]

...«Уважаемый товарищ» прошёл, завтра будет общественный просмотр. Как отнесётся пресса — напишу»^{59}.

«1.6.1930 [из Москвы]

Дорогая мама!

Сейчас утро, папа пришёл ко мне. Мы пьём чай. Он собирается с тобой поговорить по телефону»^{60}.

«24.10.1930 [из Москвы]

...Еду к вам 27-го ночью и пробуду два дня, ибо больше нельзя».

«30.10.1930 [из Москвы]

...В № 30 радиослуш. Есть рецензия с фотографиями»^{61}.

Ниже приписка: «Журнал называется теперь «Говорит Москва» № 30 цена 20 к.»^{62}.

«26.5.1931 [из Москвы]

...Мама, если можешь развлекаться, то сходи на «Младший сын» с Гаральдом Ллойдом и «Хризантему» с Банкрофтом. Вторая слабее, но всё же ничего себе»^{63}.

«10.9.1931 [из Москвы]

...Был у Мейера, он мне разрешил мою халтуру, так что с этой стороны более или менее спокойно. <...> Только что принесли аванс из Пролеткульта»^{64}.

«16.2.1932 [из Ташкента]

...Погода здесь испортилась. Слякоть и дождь со снегом. Всё питаю

надежду выехать отсюда раньше срока»^{65}.

«19.2.1932 [из Ташкента]

...В театре холодно. Публика сплошь и рядом сидит в пальто и калошах. Атмосфера, конечно, не для серьёзной работы»^{66}.

«24.2.1932 [из Ташкента]

...На днях ожидается приезд мэтра, от которого собираюсь получить разрешение на выезд отсюда. Играли нынче опять два «Мандата». Это очень утомительно и скучно»^{67}.

«26.3.1932 [из Ленинграда]

Работа, надо сказать, очень медлительная и скучная. Но уж теперь ничего не поделаешь — взялся за гуж... Адрес другой, но можно и на старый: Б. Посадская, 1, кв. 30»^{68}.

Это уже не открытка, полноценное письмо с впечатлениями о первых съёмках в кино:

«31.3.1932 [из Ленинграда]

...Я вот уже месяц сижу в Ленинграде и пока ещё трудно сказать, когда же состоится отъезд в экспедицию. Вчера состоялась только первая репетиция. Жалованье платят с 1-го марта. Мой отпуск в театре кончается только 1-го июня. Так что придётся скандалить, ибо дай бог, если картина закончится в сентябре. Первая поездка предполагается в Николаев, это близ Одессы. Затем на Магнитострой. Судя по данным, предполагаемая поездка на Сталинградский тракторный отменится. Некоторые части картины предполагаются в красках и само собой картина будет звуковая и говорящая. Сценарий и текст пишет автор «Поэмы о топоре» Н. Погодин. Мне нужно играть этакого подкулачника. Среда — артель строительных рабочих-сезонников. Должна сниматься Бабанова, но боятся, что она стара, сегодня должна состояться проба (её сняли метрах на 30-и). Искусство это, судя по первой репетиции, занудливое и не имеет общности с театром. Театр опять отменили с постройкой, так что, чем это дело закончится, неизвестно. Последние сведения были, что Мастер срочно выехал из Ташкента в Москву...»^{69}

«12.4.1932 [из Ленинграда]

...Не хотите ли вы, чтобы я привёз вам щенка-пойнтера, высоких кровей, сучку? Есть тут, только что прозрела. Родители замечательные, призовые»^{70}.

Очаровательная чёрно-белая фотооткрытка «Пионерка-монголка у пулемёта».

«13.4.1932 [из Ленинграда]

...Хеся просит тебя купить, если это возможно, метров 8, если это не дороже 15-и, а если рублей 25, то 4»^{71}. (Речь идёт о крепдешине.)

«21.4.1932 [из Ленинграда, отцу]

...Напиши, какой № штиблет ты носишь. Хочу купить тебе приличные штиблеты на резиновом ходу. Купил себе, очень удобно»^{72}.

«27.4.1932 [из Ленинграда, маме]

...Надолго ли уехал папа в командировку? Сошла ли у вас вода? Или папа поехал на лодке?»^{73}

«14.9.1932 [из Москвы]

...Вышлю деньги тотчас же как получу аванс в радио-центре, договор подписан. Через месяц меня можете послушать в композиции под названием «15 раундов». Работа как будто очень интересная. Ставлю сам. <...> В Гостеатре безнадежная точка. Играем теперь на Тверской, близ Охотного ряда, в помещении театра Обозрений»^{74}.

Тверскую переименовали в улицу Горького в 1932 году. В том же году ГосТиМ переехал с Большой Садовой на улицу Горького, 5 (нынешнее здание Театра имени М. Н. Ермоловой), где и находился до закрытия 7 января 1938 года.

Кстати, об адресах театра Мейерхольда. Они менялись реже, чем его названия, их было всего два. При основании в 1920 году им предоставили помещение на Триумфальной площади, точнее — Большая Садовая, 20. Это примерно на том месте, где сейчас Концертный зал имени П. И. Чайковского и Театр сатиры. Здание было построено по проекту архитектора Модеста Дурнова для французского антрепренёра Шарля Омона (ну и фамилия! — А. Х.). Через пять лет француз, скрываясь от кредиторов, сбежал за границу. Роскошное здание занял театр Александра Блюменталь-Тамарина «Буфф» (1906–1909), позже там был театр антрепренёра Игнатия Зона (1912–1918).

Когда ГосТиМ переехал на улицу Горького, туда как-то приходил на «Даму с камелиями» некий человек из аппарата Сталина. Беседуя с Зинаидой Райх, он сказал:

— Жаль, в вашем театре нет правительственной ложи. Поэтому Иосиф Виссарионович не может приехать на спектакль.

Глава девятая

АРЕСТАНТ БЕЗ ФИГУРЫ

В середине прошлого века издательство «Искусство» готовило к печати сборник «Актёры о себе». Однако по каким-то мистическим причинам он не вышел в свет, что весьма досадно: там были представлены славные имена — Андрей Абрикосов, Пётр Алейников, Серафима Бирман, Лев Свердлин, Валентина Серова и многие другие. Такой и сейчас не грех издать. Все материалы искренние, увлекательные, из них можно узнать немало интересного и нового. Например, Эраст Павлович писал:

«Моя память сохранила впечатления, начиная от времени изобретения кинематографа и до периода, когда он стал «искусством кино». Мальчиком смотрел я раскрашенные ленты, где цветы превращались в девушек, и девушки танцевали; где выводили осла, и из ослиного зада сыпалось золото; где из камней росли деревья...

Помню потрясающее впечатление от фильма «Пригвождённый». Молодой человек поклялся любить девушку до гроба, а если она умрёт, то первым забить гвоздь в её гроб (?). Девушка умерла. Возлюбленный пошёл забивать гвоздь и в суматохе прихватил свой пиджак. Кошмар!.. Ужас!.. Владельцы тогдашних электротеатров любили щеголять на афишах предупреждениями: «Нервных просят не смотреть» и т. п.». (Очевидно, «прихватил» здесь — по ошибке прибил полу пиджака к гробу; хочет уйти восвояси, а что-то держит, не отпускает. Страшно.)

«Кино в первые годы революции ушло куда-то. Не было картин, не хватало электроэнергии, и редкие киносеансы, во время которых демонстрировались старые, много раз виденные картины, не волновали публику»^[75].

...В Москве позади Страстного монастыря притулился дом, некогда принадлежавший помещику и драматургу Александру Васильевичу Сухово-Кобылину. В 1930-е годы в нём помещался ресторан объединения «Жургаз» или, как его называли в обиходе, ресторанчик «Огонька», тогда это был журнальный лидер. Сюда нередко заглядывали подкрепиться молодые артисты, в том числе и Гарин. Ресторан они покидали, когда рядом, в летнем кинотеатре, начинали показывать старые зарубежные фильмы. Молодые артисты с иронией наблюдали за любовными страстями, которые разгорались между королём и служанкой, виконтом и виконтессой,

аристократкой и бедным художником... Калейдоскоп костюмов, обрядов, обычаев... Разве можно всё это принимать всерьёз после экспериментальных работ Мейерхольда, вооружившего театр большей выразительностью, чем была прежде?! После новаторских постановок Эйзенштейна в кинематографе?!

В те годы создавалось новое советское киноискусство. Гарин уже играл большие роли в московских театрах и знал себе цену. Он отказывался сниматься в кино, поскольку все предложения сводились к тому, чтобы дублировать на экране то, что хорошо получалось на сцене.

«К этому времени у меня уже сложились свои артистические правила. Я отнёс себя к категории актёров, заинтересованных искусностью мастерства, в противовес актёрам позирующим. (Правила эти родились, очевидно, вследствие того, что природа не наградила меня красотой, необходимой для позёрства.)»^[76].

Киноактёром он, известный театральный артист, стал, по сути дела, в период зарождения звукового кино. Однако формально началось всё с «великого немого». Как-то ленинградцы Григорий Козинцев и Леонид Трауберг предложили Гарину сыграть главную роль в кинокомедии с очень серьёзным названием «Путешествие по СССР». Сценарий написал опытный драматург Николай Погодин, придумавший много оригинальных сюжетных поворотов. В фильме снимались известные артисты Мария Бабанова, Михаил Тарханов, Степан Каюков.

Гарин играл Васюту Барашкина — молодого парня, в сознании которого сохранились многие пережитки «проклятого прошлого». Формулировку сверхзадачи этого персонажа артист и режиссёры неожиданно нашли в «Комсомольской правде» — в газете был опубликован критический материал о комсомольце, равнодушно относящемся к общественной работе. Своё кредо тот даже сформулировал в стихах, за которые, кстати, его попёрли из комсомола:

*Я философ. И я познал
Законы, движущие миром,
И потому своим кумиром
Я безразличие избрал.*

Работа над фильмом шла крайне интересно. Гарин с восторгом осваивал новый для себя мир кино. Многочисленные репетиции раз за разом обогащали характеры персонажей. Режиссёры привили театральным

актёрам умение органично держаться перед кинокамерой. Доходчиво объясняли разницу игры на разных планах — крупных и средних. Оператор Андрей Москвин изобрёл оригинальную манеру съёмки, отличающуюся лаконичной графичностью.

Однако после показа части отснятого материала дирекции киностудии всё пошло насмарку — к досаде и огорчению съёмочной группы, руководство законсервировало фильм.

Аналогичный случай произошёл со следующим фильмом Козинцева и Трауберга под условным названием «Большевик». Гарин был приглашён на главную роль. Он с энтузиазмом принялся за работу, однако через месяц эту картину тоже законсервировали. Началось хождение режиссёров по инстанциям. Им удалось вторично добиться разрешения на съёмки. Однако к тому времени Гарин дал согласие Мейерхольду поехать с театром на гастроли в Сибирь. Вместо него на роль Максима взяли молодого Бориса Чиркова. Остальное хорошо известно: Борис Петрович сыграл её сначала в «Юности Максима», под таким названием был выпущен «Большевик», а затем и во всей трилогии о Максиме. (Это к тому, как много случайностей происходит в нашей жизни.)

В то время в прессе и на разного рода совещаниях без устали твердили о важности современной тематики. Но вот парадокс — более чем современный фильм с участием Гарина «Путешествие по СССР» прикрыли, а прорваться к зрителям ему удалось в фильме исторической тематики.

1934 год, юбилейный для пятнадцатилетнего советского кинематографа, получился урожайным на хорошие фильмы: «Юность Максима», «Чапаев», «Иудушка Головлёв», «Пышка», «Гроза», «Весёлые ребята»... Среди них можно отметить и дебютный фильм 28-летнего режиссёра Белгоскино Александра Файнциммера «Поручик Киж», в котором впервые появился на экране Эраст Гарин.

Этот фильм и до наших дней не оставляет зрителей равнодушными. Интернет пестрит как положительными, так и отрицательными отзывами. Хулителям не даёт покоя идеологическая составляющая картины. Это дешёвая агитка, утверждают они, призванная показать, какие дурачки правили Россией до революции, и только благодаря приходу большевиков к власти удалось вывести страну на столбовую дорогу к светлому будущему...

С ниспровергателями «Поручика Киж» хочется спорить.

Перво-наперво следует помнить, что ни сама кинокомедия, ни лежащая в её основе почти одноимённая — всё же у писателя Киж начал

свою карьеру с подпоручика, а не с поручика — тыняновская повесть не претендует на строгое историческое изложение событий. Рассказанный здесь анекдотический случай является лишь поводом высмеять бездушную бюрократическую машину, не видящую за документами живых людей, безразличную к их судьбам. Подобная абсурдная ситуация может возникнуть в любое время. Столько подобных историй описывалось юмористами, представлялось в опереттах, на эстраде. Да и в кинематографе, в том числе и советском, путаница с документами нередко служила поводом для насмешек. Достаточно вспомнить фильмы «Девушка спешит на свидание» или «Верные друзья».

Так или иначе, причина успеха Юрия Тынянова заключается в том, что писателю удалось найти оригинальную основу для комического произведения. Не случайно с его лёгкой руки выражение «подпоручик Кижэ» стало нарицательным, сродни гоголевским «мёртвым душам».

Хрестоматийные произведения тоже иной раз выпадают из сферы чьих-то интересов. Поэтому напомним вкратце содержание повести «Подпоручик Кижэ».

1800 год, Санкт-Петербург. Молодой военный писарь ошибся в приказе по полку — вместо «подпоручики же...» поставил пробел в другом месте, написал «подпоручик Кижэ». Адьютант его величества в таком виде вручил приказ императору. Павел I не стал вникать в тонкости, а приказал назначить подпоручика Кижэ в караул.

Никто такого подпоручика не знал. Однако перестраховщик адъютант, опасаясь императорского гнева, велел подчинённым считать Кижэ живым. Потом на невидимку навесили чужую провинность. Император приказал высечь бедолагу, после чего отправить пешком в Сибирь. В результате гвардейцы со свистом секли кнутами воздух, а часовые сопровождали в Сибирь пустоту. Потом Кижэ вернули в столицу, сделали поручиком, женили на фрейлине (у той даже родился сын).

Безропотного Кижэ, не затевавшего и даже не вступавшего ни в какие конфликты, за покладистость постепенно назначали капитаном, полковником, генералом... Ему пожаловали усадьбу и тысячу душ. Когда однажды император вызвал Кижэ к себе, ему сказали, что тот заболел, попал в госпиталь, там через три дня умер. Похоронили невидимого с воинскими почестями...

«Адьютант его величества ровно в девять часов вошел с докладом к Павлу Петровичу». Так этот персонаж впервые предстаёт в тыняновской повести перед императором и перед читателями. В фильме же зрители сначала видят адъютанта, крадущегося на любовное свидание к одной из

императорских фрейлин. При полном параде, в парике, почему-то в накидке из леопардовой шкуры, весьма импозантный. Таким было первое появление выдающегося впоследствии артиста на киноэкране. Однако уже через несколько секунд его персонаж потерял свой лоск — поскользнулся на мраморной лестнице и с нелепым видом скатился вниз...

В повести имеется ещё одна линия — от обратного: описываются мытарства живого человека, который по документам считается умершим. В фильме же показывается исключительно судьба несуществующего Кижера. Персонажу Гарина здесь отводится весьма заметная роль. Его адъютант принимает участие во всех основных событиях, вплоть до того что едет вызволять бедолагу из сибирского заточения. Наверное, сценарист, а им был сам Юрий Тынянов, сделал это с учётом специфики кино — для упрощения показываемой на экране истории. Поскольку же исполнитель этой роли был выбран исключительно удачно, это принесло картине дополнительные дивиденды. Каждое движение Гарина, каждое произнесённое им слово надолго запоминаются. И это притом что, если говорить о творческой конкуренции, она в фильме донельзя сильна. В «Поручике Кижере» снимались кинематографически искушённые Софья Магарилл (фрейлина) и Нина Шатерникова (княгиня Гагарина), театральные гранды Михаил Яншин (Павел), Борис Горин-Горяинов (Пален), Михаил Ростовцев (комендант), ну и сам Гарин. Незадачливого писателя сыграл Леонид Кмит, параллельно снимавшийся тогда в «Чапаеве» в роли Петьки.

(Нелишне добавить, что в 1990 году на студии «Лентеле-фильм» была сделана ещё одна экранизация повести «Подпоручик Кижера» — фильм «Шаги императора». В отличие от первой авторы стремились сделать свой вариант более соответствующим тыняновскому тексту — поэтому здесь сохранена линия поручика Синюхаева: живой объявлен умершим. Что касается концепции «Шагов императора», то все уродливые явления во многом объясняются причудами императора, а не действиями безмозглого бюрократического механизма. Поступки Павла I — а этот исторический фильм, по сути дела, бенефис играющего главную роль талантливого Александра Филиппенко — являются малооригинальными, скучноваты и другие эпизоды, комедии здесь явно не получилось. Для сохранения текста литературной основы использован самый что ни на есть простейший приём — его читает назойливый закадровый голос, иной раз рассказчик появляется и в кадре. Скажет несколько слов, после чего показываются живые картины, иллюстрирующие тот либо иной тезис. За полвека кинотехника ушла далеко вперёд, улучшилось качество плёнки, появился

цвет, а вот режиссёрской дерзости в фильме 1934 года гораздо больше, поэтому он выглядит современнее «Шагов императора».)

«Адъютант — Э. Гарин, арт. театра им. Мейерхольда», — написано в титрах.

1933 год выдался для Гарина очень напряжённым. Он одновременно снимался в двух картинах («Поручик Кижее» и «Большевик»), часто играл в спектаклях Театра Мейерхольда, который гастролировал в Ленинграде, и ставил в Первом рабочем театре Ленинградского пролеткульта пьесу Погодина «Поэма о топоре». Однако всё тогда давалось ему легко, всё было интересно. Разве что здоровье иной раз подводило — беспокоило зрение. После съёмок среди ярких прожекторов и софитов начинались рези в глазах. Приходилось на ночь делать примочки из спитого чая, пользоваться глазными каплями.

На съёмках «Поручика Кижее» Гарин всерьёз увлёкся режиссурой. Наблюдая за работой Александра Файнциммера, он интересовался не только своей локальной задачей как актёра, но и общими задачами постановки. По окончании съёмок в «Поручике Кижее» Эраст Павлович понял, что глобальные задачи постановки его волнуют в той же мере, что и актёрская деятельность.

Тут его и сбил с панталыку знакомый режиссёр и художник Михаил Михайлович Цехановский, известный к тому времени как автор оригинальной кинокартины «Пасифик» по одноимённой симфонической поэме Артюра Онеггера и мультфильма «Почта» по Самуилу Маршаку. Цехановский видел рабочие материалы «Путешествия по СССР» и предложил делать совместно «Женитьбу» Гоголя. Особого влечения к этой пьесе у Гарина не было, но Цехановский заразил его и Локшину своим энтузиазмом. Короче, супруги согласились. Над сценарием они работали в Москве. К работе отнеслись со всей горячностью. А когда через несколько месяцев встретились с Цехановским в Ленинграде, оказалось, что тот о «Женитьбе» и думать забыл — у него других дел хватало.

Зато Локшина и Гарин уже загорелись этой идеей, делали кое-какие намётки. Супругам хотелось удовлетворить режиссёрские амбиции. Со своими заготовками они попали в коллектив мастерской Юткевича.

Глава десятая

«ЖЕНИТЬБА» ЛОКШИНОЙ И ГАРИНА

В августе 1934 года в печати появилось сообщение о том, что на Ленинградской фабрике «Союзфильм» (вскоре, после выхода на экраны «Чапаева», она получит название «Ленфильм») организована 1-я Опытная художественно-производственная мастерская под художественным руководством Сергея Юткевича.

Смысл объединения заключался в том, чтобы режиссёры показывали друг другу фрагменты снимаемых фильмов, интересовались мнением коллег, участвовали в творческих дискуссиях. То есть шёл постоянный обмен опытом. Ведь работа в коллективе полезна, особенно для неоперившейся молодёжи, которой сложно действовать в одиночку. Через год Сергей Юткевич, выступая на творческой конференции, говорил: «Из всей практики нашей работы мы поняли, что нам легче работать вместе, что все разговоры о том, что картина делается гениальными способностями одного человека, — есть бред. Хорошая картина делается при настоящем творческом участии нескольких творческих работников...

Мы рассуждали так: если отбросить вопрос самолюбия, которое у кинематографистов несколько гипертрофировано, то нет препятствий для работы в творческом коллективе. Я считаю, что можно работать в таких организационных формах и при таких взаимоотношениях, когда самолюбие людей не будет страдать»^{77}.

Придя в эту мастерскую, Гарин быстро понял, что всех людей тут объединяет общность вкусов. Причём их вкусы совпадают с его и с Хесиными. Это объяснимо — Локшина, Гарин и Юткевич в одно время учились в ГВЫРМ, начинали творческий путь под руководством Мейерхольда, которого считали гениальным режиссёром. Эраста Павловича устраивало, что в мастерской делается упор на работу с актёрами. У них с Локшиной уже был готов сценарий «Женитьбы». Гарин намеревался стать там и режиссёром, и сценаристом, и исполнителем главной роли — Подколёсина. Гоголь был первым классиком, произведение которого привлекалось для работы в мастерской. А картина — второй, запущенной в производство. Первой была «Подруги» Льва Арнштама.

Объединение хорошо тем, что давало актёру возможность попробовать создать экранный образ ещё до того, как начнутся съёмки. Это не просто

репетиции на съёмочной площадке, а тщательная подготовка роли на сцене. Тут Гарин и Локшина стали пионерами — они прорепетировали «Женитьбу» за два месяца. Получилось нечто вроде фильма в концертном исполнении. Показы, как правило, шли по ночам, на них собиралось по 50–60 человек.

Когда кончался репетиционный период «Женитьбы», на обслуживание спектакля были вызваны все работники «киноколхоза» (так в шутку на «Ленфильме» называли мастерскую Юткевича). Худруку хотелось уничтожить в творческой обстановке мешающую делу иерархичность. Некоторые, правда, сначала скептически отнеслись к подобной новации, делали техническую работу без всякого энтузиазма. Однако затем втянулись и позже, при сдаче фильма, волновались, как при сдаче собственных картин.

Репетиционная заготовка будущей картины была показана на шестом этаже здания близ кинофабрики. Видимо, когда-то здесь была мастерская художника или скульптора — помещение отличалось огромными окнами. Во время спектакля окна затянули шторами. Игровая площадка была разбита на «пяточки» натянутыми проволоками, на которых висели холстины тёмно-жёлтого цвета. Они передвигались, обозначая те либо иные фрагменты сцены, где в данный момент происходило действие. В финале, когда после предсвадебной суеты невеста в подвенечном платье оставалась одна, электрическое освещение выключалось, шторы отодвигались и помещение освещалось лишь естественным светом июньской белой ночи. В сочетании с удачной музыкой это производило большой эффект.

Методы работы с артистами были у Гарина и Локшиной неординарными. В глаза бросалась школа Мейерхольда. Иногда они тоже действовали по принципу «всё наоборот», имелся в арсенале Мастера наряду с прочими и такой подход. Например, мастерскую Юткевича посещал актёр Степан Каюков. Чувствовалось, что потенциал его творческих возможностей используется недостаточно, привлекаются преимущественно его типажные данные. И вот Гарин и Локшина предложили добродушному «вахлаку» Каюкову сыграть лощёного Кочкарёва. Стали с ним работать — заставляли его дома вслух читать Блока, ходить с тросточкой, в старомодной шляпе. Такая методика принесла свои плоды — в фильме он сыграл очень удачно.

Многотиражная газета «Кадр» — «орган парткома и фабкома Лен. Кинокомбината» — извещала о всех новостях студии. Любопытное сообщение опубликовано в номере от 28 мая 1935 года: «Картина

«Женитьба» — реж. **Гарри** и **Пакшиной**. Работа идёт **полным ходом**. С 5 по 15 июня сдача дирекции актёрским спектаклем». (Жирным шрифтом выделено в газете. — А. Х.) Ошибка тем более странная, что раньше в этой же газете их фамилии писали правильно.

10 мая 1935 года в газете «Кино» был опубликован большой и очень красочный репортаж Арк. Кина о съёмках «Женитьбы». Там, в частности, авторы сценария и режиссёры говорили о задаче преодолеть традиции, сложившиеся в театральных трактовках гоголевской комедии. Именно комедии, это всё-таки не сатира, не «Ревизор». Постановщики объяснили причины, по которым перенесли действие пьесы в николаевскую эпоху.

Журналист приводит слова Эраста Гарина и Хеси Локшиной:

«Мы считали справедливым отнести время действия «Женитьбы» к сороковым годам прошлого века, ближе к времени окончательной авторской редакции. И вот почему. Комедия «Женихи», начатая в 1833 году, Гоголем неоднократно переделывается в течение почти десяти лет. В 1834 году прибавляются две основные фигуры комедии — Подколёсин, Кочкарёв, отсутствующие в «Женихах». В этом же году Гоголь переносит место действия из Малороссии в С.-Петербург. Время, выдвинувшее на общественную арену купечество, продиктовало Гоголю превращение мелкопоместной дворянки Авдотьи Гавриловны в гостино-дворского третьей гильдии купца дочь Агафью Тихоновну».

И далее: «Мы хотим разобраться, — говорят постановщики, — в характерах персонажей, исходя не из классического исполнения корифеев императорской сцены, а из бытия персонажей до появления их на сцене. Биография каждого действующего лица должна корнями уходить в своё время, в общество, обрасти реалистическими деталями»^[78].

В результате сценаристы пересмотрели биографии гоголевских персонажей. Подколёсин трактовался ими как российский комический Гамлет. Его друг Кочкарёв как мелкий авантюрист, извлекающий выгоды из любой ситуации. Анучкин — не отставной офицер, а действующий, всю жизнь мотавшийся по захудалым полкам. Агафья Тихоновна не дурочка, как её частенько изображали. Нет, это своенравная купеческая барышня, страстно желающая породниться с дворянином.

26 апреля 1935 года состоялось обсуждение сценария «Женитьбы» на выездной сессии отдела новой русской литературы Пушкинского Дома. Сначала директор «Ленфильма» Адриан Иванович Пиотровский говорил о том, что перед студией стоит задача создания советской кинокомедии. Для разогрева решили обратиться к классике, «чтобы приучить наших режиссёров, актёров и самих зрителей через образцы классической

комедии перейти к советской комедии».

Затем слово для сообщения предоставили Гарину. Сценарист понимает, что большие социальные вопросы в фарсовой комедии Гоголя не затрагиваются. Всё же «в «Женитьбе» берётся социальный анекдот, где показывается вся галерея Николаевской общественности. Это нас интересует, потому что автор на пустяке, на бытовой мелочи показывает все социальные взаимоотношения Николаевского общества».

Из текста комедии получается (из вычислений Жевакина, который говорит, когда сшит его мундир), что действие происходит в 1825 году. «Я считаю, что мы не должны связывать себя с датой Декабрьского восстания, а с характерной датой, когда торговые слои начали играть в жизни государства активную роль. Поэтому мы считаем дату этой комедии реально относящуюся ко времени более позднему, т. е. к 38-40-42 г.г., когда яснее стало выявляться обнищание дворянства и возвышение слоёв купечества. Эту дату мы фиксировали как дату, когда развёртывается действие нашей комедии».

Далее Гарин останавливается на характеристиках персонажей, традициях их воплощения на сцене. Вот о его будущей роли:

«Возьмём образ Подколёсина. Все актёры, кроме Мартынова, считали, что он ведёт свою линию от Шпоньки, и все исполняли его толстым, ленивым, неповоротливым человеком. Мы считаем, что Подколёсина можно сделать молодым человеком своего времени, несмотря на его 35 лет и титул Надворного советника. Это человек, не имеющий юности: в 35 лет он таков же, каким был и в 20 лет»^{79}.

Было высказано предостаточно замечаний по деталям, например, по поводу сцены, когда Яичница залезал в курятник, где считал каждую курицу. Мол, это ни к чему.

«— Эта сцена выглядит очень комически, — не соглашалась Локшина. — Если бы фитюлька полез в курятник, было бы ни к селу ни к городу, мы же даём солидного человека, материально относящегося к своему хозяйству, так как это дано у Гоголя.

— Яичница главным образом смотрит домá.

— Если Яичница попутно ходит по двору и залезает в курятник — это ничего»^{80}.

Подводя итоги, профессор ЛГУ Николай Кирьякович Пиксанов сказал, что существуют три пути экранизации классики. Во-первых, можно сделать зрелище, полное оригинальных трюков. При этом Гоголь будет трамплином, от которого отталкивается фантазия сценариста. Второй путь

— это дать социологическое задание и регулировать текст классика, вкладывая в него новое, современное понимание. И, наконец, третий подход — с максимальной точностью сохранить гоголевский текст и на сцене, и на экране.

Пиксанов говорил: «Теперь я ставлю вопрос: какую из трёх задач преследуют постановщики? Ответа не имею, потому что постановщики хотели и то, и другое, и третье, а в результате не достигли ни того, ни другого, ни третьего, и получилась двойственность, даже тройственность. Эти противоречия сказываются в выступлении Эр. Павловича. Я разделяю впечатление неожиданности Гиппиуса от слов Эр. Павл., когда он слышал о работе постановщиков, что они, следуя Гоголю, не хотят дать ничего карикатурного, тривиального, а наоборот, хотят дать психологически достоверно и даже ставят перед собою особую проблему, которая мне показалась новой и несколько спорной, проблему лирической сатиры. На материале Гоголя такое задание плохо осуществимо. Пусть будет по принципу: ничего тривиального, никаких усилий, только в пределах Гоголя. Это моя точка зрения: я считаю, что в кино нужно дать Гоголя»^{81}.

Заключительное замечание профессора настроение Гарину не улучшило: «Вы говорили, что ваша работа знаменует отход от театра Мейерхольда, но своим сценарием вы в этом нас не убедили»^{82}.

Глава одиннадцатая

ПЕРЕХОД В ДРУГОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

Выступления грандов литературоведения весьма занимательны. Однако высокоавторитетные товарищи могут лишь дать рекомендации, не более того. Контролировать выполнение своих советов учёные не в состоянии. Поэтому кое-что сценаристы слегка поправили, однако кардинальных изменений делать не стали. Они свою концепцию продумали, отступать от неё не хотелось. Для них большее значение, чем анализ филологов, имело мнение коллег. И вот 25 мая 1935 года в мастерской Юткевича состоялось обсуждение режиссёрской экспозиции сценария «Женитьбы». Оно получилось более бурным, чем заседание в Пушкинском Доме.

Первое сообщение сделал Гарин. Он подробно изложил концепцию будущего фильма, остановился на характеристиках действующих лиц. Например: «Мы хотим сделать Подколёсина молодым человеком своего безвременья. Он является типом безвременного молодого человека, он является прообразом Обломова и целой галереи лишних людей того времени. Это есть несомненно российский комический Гамлет».

— Вы говорите о том, что Подколёсин это российский комический Гамлет, прообраз Обломова. Как вы определяете всю философскую тематику, которую он несёт? — спросил на обсуждении Юткевич. — В чём его «быть или не быть»? Где второй план второй темы его «Женитьбы»? В сюжете Гоголя это реализуется как жениться или не жениться. Есть второй подтекст, который вы примерно подставляете под всю вещь. В чём его конкретные черты, отличающие его от несколько чаплинизированного человека? Можно ли перекидывать от него мост к героям безвременья ближайших лет? В чём конкретные исторические социальные черты молодого человека 1840-х годов?

Гарин несколько путано отвечает:

— После катастрофы 25-го года началось нисхождение всего дворянства. Дворянство потеряло свои идеалы, дворянство обуржуазилось. Началась социальная и биологическая импотенция. С чаплинизированным человеком он должен полемизировать. Будучи Китом по своим поступкам, он не приобретает счастья. Никакого рока не произошло. Это была настоящая действительность, причём действительность печальная. Тут получают несколько трагические оттенки.

Наши мысли по поводу чисто режиссёрского плана. Мы стремимся к социалистическому реализму. Я ощущаю этот термин совершенно ясно. Мы откидываем всякие стилизационные вещи, которые бы самодовлели...

Термин «социалистический реализм» впервые появился в мае 1932 года в статье функционера оргкомитета СП СССР Ивана Гронского. Со временем его стали употреблять на каждом шагу, но тогда многие его ещё не «ощущали». Здесь разгорелась целая полемика. Гарин постарался уточнить свои слова:

— Вначале вы должны быть заинтересованы в человеке, чтобы следить за ходом его жизни. Смешно то, что отдельную фразу мы играем как целый кусок. Он говорит: «Странно, всё время был не женат и вдруг женат». Это ставится почти как «быть или не быть», и кончается это тем же, чем началось — он сидит на кровати и говорит: «Как начнёшь на досуге подумывать, точно и нужно жениться»^[83].

...Тут самое время вспомнить о том, что за шесть лет до описываемых событий, в 1928 году, был опубликован роман Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Двенадцать стульев», часть действия которого происходит в так называемом театре Колумба, где как раз показывают премьеру «Женитьбы». Помните их афишу — «Текст — Н. В. Гоголя, стихи — М. Шершеляфамова»? Сатирики язвительно высмеяли и формалистические выкрутасы, и эксперименты Мейерхольда, и особенно Эйзенштейна, в первую очередь его постановку «На всякого мудреца довольно простоты», то бишь «Дневник Глумова». Подобных залпов тоже следовало остерегаться постановщикам фильма. Забегая вперёд напомним, что в гайдаевской экранизации романа Гарин сыграл крошечный эпизод — театрального критика, присутствующего на премьере гоголевской комедии (в фильме почему-то «Ревизора») и восторгающегося новаторской постановкой. У него там буквально три фразы, начинающиеся словами «великолепная находка», «гениальная находка», «великолепный символ». Кто знает, что вспомнилось Эрасту Павловичу во время съёмок. (И уж совсем трудно представить, как ученик Мейерхольда оценил бы скучноватую киноверсию гайдаевского «Ревизора», вышедшего под названием «Инкогнито из Петербурга».)

В середине июня в ленинградской киномастерской состоялся просмотр актёрского спектакля, представлявшего заготовку будущего фильма. Посетивший его Борис Эйхенбаум писал в газете «Известия» (12 июня 1935 года):

«Сценарий (**Гарина и Локшиной**) (выделено в заметке. — А. Х.) составлен очень умно, тонко и точно. Кажется, что если бы кино

существовало во времена Гоголя, он написал бы сценарий «Женитьбы» именно так. Художественный метод Гоголя подчеркнут и дан с замечательной выпуклостью. Особенно хорош финал, где повторен приём, использованный Гоголем в «Ревизоре». Когда вся эта смешная и нелепая буря окончена, женихи сидят на своих прежних местах, а Подколёсин снова начинает свою философию: «Вот как начнёшь эдак один на досуге подумывать...» Пьеса оказывается и замкнутой и бесконечной одновременно. Весёлый смех прерван: наступает чисто гоголевская пауза».

В той же статье Эйхенбаум расхваливал весь актёрский состав, не забыв про Эраста Павловича:

«Совершенно новый и совершенно убедительный образ Подколёсина дан Э. Гариным, исполнителем роли Хлестакова в театре Мейерхольда. Гарин убедителен вдвойне — и исторически, и психологически. Это что-то вроде Акакия Акакиевича. Худой, забитый, потерявший всякую волю, живущий в каком-то своём, фантастически замкнутом мире человек, но в то же время это человек, а не простой комический персонаж».

Думается, большинство читателей пьесы представляли, да и представляют, Подколёсина несколько иным. Поэтому Эйхенбаум приходит к выводу, что фильм получится дискуссионным, там будет сделана попытка решить ряд кинематографических проблем, в частности авторы поставят точки в принципиальном споре между звуковым кино и театром. По мнению учёного, кино победит.

В тот период во всех отраслях ширилось движение за повышение производительности труда. Не обошла прогрессивная тенденция и кинопромышленность. На «Ленфильме» постоянно проводились совещания с обсуждением качества работы съёмочных групп, лабораторий, отдельных сотрудников. Говорили о рационализации, поисках резервов, применении стахановских методов. В этом отношении съёмочная группа «Женитьбы» была на хорошем счету — постоянно упоминалась в числе передовиков. Здесь тяготели к научной организации труда, оптимальному использованию техники, экономии средств. Как положительный пример приводилось то обстоятельство, что «женитьбовцы» снимают в день больше кадров, чем все остальные группы студии.

Вот на таком положительном фоне шла и завершилась работа над фильмом. Наконец-то картина готова. И тут на создателей посыпались не только пироги да пышки. Уже первая рецензия штатного критика многотиражки «Кадр» Т. Рокотова могла выбить авторов из седла. Он несколько противоречиво обвинял картину одновременно и в натурализме, и в формализме.

«Перед нами картина, по которой наглядно можно изучать, **что такое натурализм и формализм в кино** (выделено в заметке. — А. Х.).

Авторы постановки всё время акцентируют внимание на произвольно введённых ими патологических эпизодах. Жевакина, которого играет артист с большим природным комедийным даром Гибшман, они почему-то заставляют бегать по комнате в одной рубахе. В одной рубахе мечется по своей квартире и Агафья Тихоновна. Гарину и Локшиной этого мало: они заставляют артистку ещё подтягивать эту рубаху.

Вся картина насквозь стилизована и притом в самом дурном смысле этого слова. Много в ней и низкопробного эстетства. Неизвестно зачем вставлены в фильм целые эпизоды, не имеющие к нему никакого отношения. Упомянем хотя бы показ старинной железной дороги, целиком «заимствованный» из картины «Наше гостеприимство».

«Женитьба» в постановке Гарина и Локшиной может быть «полезна» лишь в одном смысле. Эта картина хорошо иллюстрирует вздорность тезиса, кое-кем выдвигавшегося в недавней дискуссии о формализме и натурализме, о том, что формализм всегда, дескать, что-то талантливое. В «Женитьбе» работа постановщиков так же далека от талантливости, как их картина от комедии Гоголя»^{84}.

И дальше в таком же духе, мол, всё порочно в этом фильме: комедийные приёмы рассчитаны «на самый невзыскательный смех»; отдельные формальные приёмы съёмки «начисто оторваны от смыслового содержания кадров»; вместо музыки «с экрана несётся какое-то невнятное брэнчание».

Критик делает вывод: «Женитьба» новый резкий сигнал о неблагополучии в мастерской С. Юткевича, что признал и сам её руководитель в своём пронизанном подлинной самокритикой выступлении на дискуссии в Доме кино». (Возможно, Рокотов имеет в виду выступление Юткевича 14 октября 1935 года. Оно послужило основой статьи режиссёра, опубликованной в журнале «Искусство кино» (№ 3 за 1936 год). Самокритичные нотки там в большом объёме, но они относятся не столько к «Женитьбе», её постановщиков он скорее хвалит, сколько к работе мастерской в целом, в частности организационной неразберихе, сопутствующей становлению любой новинки.)

Несмотря на гневную отповедь, та же газета «Кадр» через два месяца (17 января 1936 года) аршинными буквами на первой полосе сообщила: «Выпуск этой картины является новой победой фабрики» (то есть «Ленфильма»).

Первая волна критических оценок «Женитьбы» была положительной.

Это продолжалось до поры до времени. Конкретнее, до 28 января 1936 года, когда в газете «Правда» была опубликована статья под хлестким названием «Сумбур вместо музыки» с подзаголовком «Об опере «Леди Макбет Мценского уезда». Анонимный автор разнёс творение Дмитрия Шостаковича в пух и перья. Поговаривали, будто статью написал сам Сталин. Поостыв, непосредственными авторами называли сотрудников «Правды» Д. Заславского или Б. Резникова. Но это не столь важно — всё равно задание исходило сверху. Да и как было ему не появиться, если этот Шостакович сам виноват. Он опубликовал 4 января в «Вечерней Москве» отрицательную рецензию на оперу Ивана Дзержинского «Тихий Дон». А 19 января этот оперный спектакль посетил Сталин, и ему понравилось. Это что же получается — генсек ЦК ВКП(б) оперу похвалил, а какой-то забытый Богом композитор, который и в музыке-то разбирается еле-еле, отозвался о ней плохо! Ну так получай, вражина:

«Это музыка, умышленно сделанная «шиворот-навыворот», — так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью. Это музыка, которая построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова. Это — перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт «мейерхольдовщины» в умноженном виде. Это левацкий сумбур вместо естественной, человеческой музыки. Способность хорошей музыки захватывать массы приносится в жертву мелкобуржуазным формалистическим потугам, претензиям создать оригинальность приёмами дешёвых оригинальничаний. Это игра в заумные вещи, которая может кончиться очень плохо».

Всё в таком роде. Отныне авангардная культура стала синонимом понятий «натурализм» и «формализм». Все узнали, культура должна соответствовать идеалам партийности. Единственный правильный метод в искусстве — это социалистический реализм. На месте сумбура требуется навести порядок.

От строгих установок поёживалась интеллигенция. Следует вести себя осторожнее. Нужно свежим взглядом пересмотреть и «Женитьбу». А то неровён час...

20 марта 1936 года газета «Гудок» прямоком рубанула, что это «плохой фильм». Допустил слабину журнал «Искусство кино», поместив четырёхстраничную статью С. Гинзбурга «Гоголь, отражённый в луже»^[85]. Там автор бил наотмашь:

«В финале фильма Гарина и Локшиной есть почти символический кадр: персонажи комедии отправляются в погоню за Подколёсиным, останавливаются около громадной лужи, преграждающей им путь, и их искажённое изображение в подёрнутой рябью воде возникает перед глазами зрителей.

Именно так, отражённой в луже формалистических ухищрений возникает перед зрителем гоголевская комедия.

Попытка «реабилитировать» гоголевскую комедию, обесмысленную рядом формалистических постановок на театре, оказалась попыткой с негодными средствами. Постановку «Женитьбы» в кино постигла неудача потому, что режиссёры фильма не захотели или не могли учесть причины провала старых театральные постановки. Впрочем, в недостатках фильма нельзя винить одного только Гарина, впервые начавшего работать в кинематографии и не сумевшего ещё преодолеть влияния своего театрального учителя В. Э. Мейерхольда».

Всё это было очень досадно. Ведь сил на картину потрачено немерено. Даже был снят рекламный ролик, который получился удачным благодаря тому, что иронические стихи для него написал поэт Николай Олейников. Стихотворный текст, шутливо рассказывающий о содержании фильма, заканчивался словами:

*Всё вышеперечисленное вы увидите в картине,
Которая ещё не шла донныне.
На днях пойдёт. Спешите видеть.
Чтобы добро понять и зло возненавидеть.*

Современные зрители не в состоянии дать этому фильму собственную оценку. После короткого проката обвинённая в формализме картина была запрещена, по всей вероятности, плёнка смыта. Во всяком случае, даже авторы, сколько потом ни пытались, не могли её разыскать ни в каких киноархивах ни на родине, ни за рубежом.

Впоследствии Эраст Павлович рассказывал: «Последний раз нам, режиссёрам, удалось посмотреть её (картину) в августе 1941 года, то есть сразу после начала войны. Тогда экземпляр её ещё находился в фильмотеке ВГИКа. Просмотр был прерван начавшейся бомбёжкой, а нас попросили перейти в бомбоубежище. Всё же картину мы досмотрели. И она произвела на нас впечатление не устаревшей».

В практике Эраста Павловича был случай, когда он вызвал жаркие

споры исполнением роли, не выходя на сцену, — это Оконный из «Командарма 2». «Женитьба» может похвастаться аналогичным достижением: заставить критиков и историков искусства спорить и писать о фильме, которого практически никто не видел, это дорогого стоит.

Тандем Локшиной и Гарина много сил отдал своей «Женитьбе» — в кавычках. Если же поговорить о таковой без кавычек, то следует признать, что здесь Эраст Павлович сделал отклонение от генеральной семейной линии — не разводясь с Локшиной, завёл новую семью с молодой красавицей Любовью Фейгельман.

Глава двенадцатая

ЛЮБКА

*Посредине лета
высыхают губы.
Отойдём в сторонку,
сядем на диван.
Вспомним, погорюем,
сядем, моя Люба,
Сядем посмеёмся,
Любка Фейгельман!*

Так начинается стихотворение Ярослава Смелякова «Любка», сразу ставшее после первой публикации в 1934 году очень популярным. Главная героиня была не вымышленной лирической героиней, а вполне конкретным лицом.

В 1935 году Мейерхольд готовил новую редакцию «Ревизора». Когда спектакль только репетировался, режиссёр пригласил в качестве редактора 21-летнюю Любовь Фейгельман, которую случайно заметил в Политехническом музее на вечере, посвящённом памяти Маяковского. На нём произошёл лёгкий конфликт: председательствующий хотел запретить ей читать «пессимистическую заумь» — поэму классика «Про это». Однако строптивка возразила: «Этот зал не ваш. Маяковского». И прочитала, вызвав шквал аплодисментов.

Всеволод Эмильевич пригласил девушку вести мастерскую современного слова в театральном училище и в НИЛе, научно-исследовательской лаборатории ГосТиМа. Помимо этого, Любовь должна была собирать материалы для монографии о «Ревизоре». То есть наблюдать за репетициями спектакля и вести подробную запись проходов, жестов, интонаций и мимики артистов, в первую очередь Гарина в роли Хлестакова. Актёр и редактор познакомились, между ними сразу установились гармоничные отношения. Под её взглядом он находился, словно под микроскопом.

Начиналось всё с лёгкого флирта, обмена улыбками, шутками, как это сплошь да рядом происходит между сотрудниками. Тем более что они не просто сотрудники, а находятся в постоянном контакте, в театре много

времени проводят вместе, вопросы, обсуждения.

Им было комфортно друг с другом, и постепенно возникло взаимное желание не ограничивать общение театральным помещением, выйти за его пределы. Совместные походы в театры, прогулки до рассвета. Незаметно дело зашло слишком далеко, и тут уже Гарину стало не до шуток.

По сути дела, в семейной жизни Эраст Павлович был подкаблучником. Обладательница твёрдого характера Хesia Александровна держала его в кулачке, не давала особенно разгуляться. Возможно, помимо прочего, к Фейгельман его тянуло подспудное желание самоутвердиться, продемонстрировать мужскую силу.

Время шло, и положение становилось невыносимым, уже нужно было выбирать. Уйти от жены — значит обидеть заботливого, бескорыстного, годами помогавшего ему во всех начинаниях человека. Другими словами — предать, а на предательство Гарин в принципе не способен.

С другой стороны — полностью доверившуюся ему Любу тоже жалко. Она надеялась создать семью. Вдобавок ко всему, выяснилось, ждёт ребёнка. Это обстоятельство могло склонить чашу весов в сторону Фейгельман. Дальше тянуть было невозможно, Эрасту Павловичу нужно было принять трудное решение: уйти из семьи или остаться. Он выбрал последнее, поскольку знал, что Локшина не переживёт разрыва с ним. А чтобы расставание с бывшей возлюбленной было окончательным, Гарин вместе с Хесей переехал в Ленинград, где поступил на работу в Театр комедии.

*Вспомним, дорогая,
осень или зиму,
синие вагоны,
ветер в сентябре,
как мы целовались,
проезжая мимо,
что мы говорили
на твоём дворе.*

Казнил себя за то, что оставил беременную Любу, бомбардировал её нежными письмами:

«Дорогая Любочка!

Получил твоё письмо. Начало, даже четверть его прелестны, но последняя четверть наполнена грустностью и психологизмом, правда,

половинка его зачёркнута. Не обижайся, будь веселей. Сегодня... отдаю распоряжение снабдить тебя немножко деньгой, Танька (сестра Эраста Павловича. — А. Х.) тебе принесёт... Приеду дня на три в Москву. Очень прошу тебя быть оптимистичной и родить так, как будто грызёшь семечки.

Очень целую.

Эрга».

В следующем послании:

«Дорогая Любочка!

Очень волнуюсь все последние дни, прошу написать, как дела с хозяйством, ибо, если быт заедает, предприму меры... Тебя же очень прошу веселиться и хохотать. Говорят, это очень хорошо для будущего.

Очень целую»^{86}.

Проживая в разных городах, они изредка общались, оборвать все нити нельзя — всё-таки подрастала дочь, Оленька. Эраст Павлович звонил Любове Саввишне, писал; когда театр гастролировал в Москве, обязательно приглашал на спектакли, заходил в Музей Маяковского, где она работала после войны. Позже, получив гонорар за «Доктора Калюжного», купил кооперативную квартиру в Москве. Но былая страсть постепенно уходила в небытие.

С начала войны до 1943 года Любовь Саввишна работала в Новосибирске ректором Ленинградской государственной филармонии по вопросам литературы. С 1943 по 1944 год — на 4-м Украинском фронте и Черноморском флоте, участвовала в освобождении Крыма и Севастополя. В качестве лектора Главного политуправления ВМФ находилась на действующих кораблях Северного флота, в бригаде траления Дунайской военной флотилии.

Она выбрала себе литературный псевдоним Руднева и под этой фамилией выпустила порядка пятнадцати книг, опубликовала много статей о выдающихся людях, с которыми её сталкивала судьба. Она часто выступала с рассказами о поэзии и поэтах: Александре Блоке, Велимире Хлебникове, Сергее Есенине и, безусловно, Владимире Маяковском, творчеству которого посвящено много её исследований. Любовь Саввишна была прекрасным чтецом, выступления писательницы собирали большое количество зрителей. Для сборника воспоминаний о Гарине она написала очерк, посвящённый в основном роли Хлестакова, фильму «Женитьба», подготовке съёмок начатого, но не завершённого купринского «Поединка»...

На этом мы и расстанемся здесь с этой незаурядной женщиной, сыгравшей значительную роль в жизни Гарина.

Стираная юбка,
глаженная юбка,
шёлковая юбка
нас ввела в обман.
До свиданья, Любка,
до свиданья, Любка!
Слышишь?
До свиданья,
Любка Фейгельман!

Глава тринадцатая

ШПИОНСКИЕ СТРАСТИ

Покинув ГосТиМ, Эраст Павлович продолжал ревниво следить за его новостями — всё-таки родной театр. Его очень покорибила статья артиста Михаила Царёва «Почему я ушёл из театра им. Мейерхольда», опубликованная 23 мая 1937 года в газете «Советское искусство».

Правда, в начале Царёв благодарит Мастера за четыре совместные работы («Дон Жуан» Мольера в бывшем Александрийском театре, «Дама с камелиями», «Каменный гость» на радио и «Горе от ума»), так написал, стервец, хотя прекрасно знал, что в ГосТиМе грибоедовская комедия шла под другим названием). Поблагодарив, принялся излагать причины своего недовольства:

«В ГОСТИМ давно уже отсутствует принципиальная репертуарная линия. Репертуарный план обычно сводится к перечню пьес, намеченных к постановке в текущем сезоне. Продуманного художественного, творческого плана, рассчитанного на значительный период, раскрывающего творческие перспективы перед труппой театра, его актёрами и режиссёрами, в ГОСТИМ нет. Отсюда и чрезвычайно замедленные производственные темпы театра, постоянная незагруженность актёров работой и (что самое ужасное) тяжёлая обстановка в театре — результат непрекращающегося творческого безделья».

Далее Царёв пишет о том, что следовало бы расширить режиссёрские штаты, в том числе за счёт актёров театра:

«Это тем более казалось нам реальным, что некоторые наши актёры, как Эраст Гарин, Боголюбов, неоднократно обнаруживали несомненные режиссёрские склонности».

В той статье Эраст Павлович упоминался ещё раз:

«Театр им. Мейерхольда, который когда-то был самым окрылённым театром, на который возлагались самые большие надежды на советской сцене, в течение последних лет всё более и более оскудевает. Уже давно из театра уходят талантливые актёры. Первой актрисой, воспитанной и взлелеянной ГОСТИМ, но вынужденной оставить его, была Бабанова. Затем от нас ушли выросшие в ГОСТИМ «органические мейерхольдовцы» Игорь Ильинский, Эраст Гарин. Оставил театр Геннадий Мичурин и др. Писательские кадры Мейерхольд, бывший когда-то самым смелым, решительным борцом за советский репертуар, тоже растерял.

Сейчас ГОСТИМ начинает мало-помалу терять своего зрителя».

Под занавес Царёв снова рассыпался в благодарностях:

«Сейчас, уходя от Всеволода Эмильевича Мейерхольда, я говорю ему:

— Вы крупнейший мастер советского театра, Всеволод Эмильевич! То, что сделано вами, вошло «в плоть и кровь» всех театров нашей страны. Нет в СССР театрального деятеля, художника и мыслителя, который пользовался бы (наряду со Станиславским и Немировичем-Данченко) таким авторитетом у актёров и режиссёров, как вы. Оживите своим творческим духом свой театр. Тогда снова начнётся процесс возвращения к вам всех ваших творческих друзей — драматургов, актёров, художников. Это будет расцвет вашего театра».

Эрасту Павловичу было неприятно упоминание о нём в таком контексте. Как ни крути, здесь попахивает доносом. Сейчас же каждым неосторожным словом можно подвести человека. Вокруг творятся странные вещи. Летом 1937 года Гарин был потрясён случаем, произошедшим с кинодраматургом Катериной Виноградской, — в гостиничном номере, где она остановилась, прямо при ней застрелился ожидавший ареста её любовник, руководитель крупного завода.

Мистический характер этому случаю придаёт то обстоятельство, что Виноградская была сценаристкой вышедшего годом ранее фильма «Партийный билет». В картине рассказывалась история об убийце и шпионе Павле, разоблачённом его женой — работницей номерного завода Анной. Она даже пыталась застрелить мужа.

В середине 1930-х социально-психологическая атмосфера общества была далека от здоровой. Помимо охоты за вредителями, саботажниками и прочими «врагами народа», в стране обострился рецидив шпиономании. Призрак шпионажа маячил перед советским обществом вообще и искусством в частности. Приключенческий жанр имел массу поклонников. На фильмы про шпионов народ валом валил. Достойное место в этом жанре заняла ленфильмовская картина режиссёра Александра Иванова «На границе».

Вот тут пора уже сказать похвальное слово Интернету. Ну, где, сами посудите, можно было бы иначе смотреть фильмы многолетней давности?! Даже наиболее прославленные увидишь случайно. Что уж говорить о проходных, заурядных, вроде вышедшей в 1937 году шпионской картины «На границе». А вот благодаря Интернету её можно посмотреть в любой момент.

После набора уничижительных оценок «Женитьбы» на особо интересную работу в кино постановщикам Локшиной и Гарину

рассчитывать не приходилось. Зато как актёр Эраст Павлович был по-прежнему востребован. Хотя новых комических ролей, подобных тем, какие у него бывали в театре, не подворачивалось. В дневниках Виктора Славкина описывается случай, как однажды Михаил Булгаков и поэт Семён Липкин зашли куда-то перекусить. «Когда они ели, мимо проходил Гарин, перекинулся парой слов. Когда мейерхольдовец отошёл, Михаил Афанасьевич сказал про него Липкину:

— Вот актёр, который мог бы стать Чаплином. Но хороший актёр становится великим на хорошей драматургии. А её нет.

Поэт галантно возразил, мол, есть «Дни Турбиных», «Бег», недавно написана «Зойкина квартира».

— Да, — согласился Булгаков. — Но больше ничего не будет»^{187}.

Если не требуются артисты амплуа комика, нужно соглашаться на то, что имеется. В фильме «На границе» Иванов предложил Эрасту Павловичу роль психологического характера.

Это было третье появление Гарина в кино.

Чётко выраженного сценариста у фильма нет. Вместо фамилии такового на привычном месте, после режиссёра, указано «По материалам П. Павленко». Павленко был сравнительно известным писателем сталинской эпохи, рьяным апологетом вождя. Без восхваления Сталина он шагу ступить не мог. За свои киносценарии он был щедро обласкан властью. Трижды — за «Александра Невского», «Клятву» и «Падение Берлина» — получал Сталинскую премию 1-й степени. В 1937 году у него вышел роман «На Востоке» — утопия о грядущей победоносной войне Советского Союза против Японии. Сначала роман публиковался в журнале «Знамя», потом отрывки из него перепечатывались во многих газетах и журналах. Специально для фильма «На границе» Павленко сценарий не писал — режиссёр Александр Иванов выудил из романа некоторые сюжетные линии.

Упомянутая в названии граница проходит по безымянной реке. На одном берегу советские люди занимаются мирным созидательным трудом. С каждым днём они живут всё лучше и радостнее. На другом берегу, в марионеточной Маньчжоу-Го, то бишь на сопках Маньчжурии, осели белогвардейские недобитки. Они проводят время, без меры пьянствуя и строя козни против нашей родины. Успехи советских соотечественников доводят эмигрантское отребье до зубовного скрежета. Нужно ли добавлять, что они падки на деньги. За деньги эта шушера готова на любую подлость. Вот посулили им японцы приличное количество йен, и те моментально согласились взорвать какой-то мост (зрители его так и не увидят), а также

пристрелить коменданта по-гранучастка Тарасова и пожилую местную крестьянку Степаниду Власову, которая «на общественных началах» ловко задерживала нарушителей границы. (Эту женщину играла тоже бывшая мейерхольдовка Елена Тяпкина. В ГосТиМе она с Гариным «пересекалась» в «Мандате» — кухарка Настя.) Несмотря на подозрительную возню врагов, ни Степанида, ни комендант (Николай Крючков) в ус не дуют — добросовестно работают, проводят занятия с молодыми пограничниками, следят за дисциплиной, трудятся в колхозе имени 25 Октября, воспитывают детей. Короче говоря, заняты повседневными делами. Сейчас, например, готовятся к свадьбе — пограничник Антон Михалков женится на красавице Варе, дочке той самой Степаниды Власовой, грозы нарушителей. Гости собрались на свадьбу — веселятся, тонко шутят насчёт будущего прибавления в новом семействе, танцуют. Всё чин чинарём. И надо же такому случиться — в этот день «решили самураи перейти границу у реки». Представляете, до чего обнаглели. Даже темноты не стали дожидаться, могли же облегчить себе задачу. Нет, полезли на нашу территорию прямо средь бела дня.

Ну, безусловно, свадьбу пришлось на время прервать. Гости повскакивали из-за стола и во главе с женихом ринулись в неравный бой. наших мало, а японских агрессоров — несметные полчища. Как совладать с такой сворой?!

Успокойтесь, дорогой читатель, — справились, покروшили воинственных чужеземцев почём зря. С нашей стороны потерь нет. Разве что жениха ранили. Правда, состояние его здоровья опасений не вызывает.

В фильме «На границе» Гарин играет предателя Волкова. Именно этому белогвардейскому отморозку японское командование поручило возглавить операцию по взрыву таинственного моста и убийству двух достойных советских людей. Естественно, у него ничего не получилось. Он одним из первых попал в плен и его привели на допрос к коменданту, которого злодей намеревался убить.

Девятиминутная сцена допроса — одна из самых интересных в этом шпионском опусе, она мастерски сыграна Крючковым и Гариным. Будучи схваченным, диверсант моментально растерял своё фанфаронство, он всячески изворачивается и юлит. Комендант своими точно выверенными вопросами загоняет врага в тупик. В этом поединке ему помогает феноменальная память. Он даже помнит стихи, опубликованные два года назад во владивостокской газете. Их сочинил... Волков. Оказывается, до эмиграции предатель был поэтом. «Под Есенина работаете», — с укоризной замечает ему эрудированный пограничник. Мол, плохой образец

взяли для подражания. (У кого теперь язык повернётся сказать, что в 1930-е годы имя Есенина было в нашей стране под запретом.) Однако главная беда Волкова заключается в том, что он принадлежал к троцкистско-зиновьевской оппозиции. Здесь, в кабинете, ему ясно дали понять, что своими подлыми действиями он замахнулся на самое святое для советских людей — Родину. Это не шутки, за такие вещи по головке не погладят. Жалкий, опустившийся двурушник теперь молит лишь об одном — сохранить ему жизнь.

После удачно сыгранной роли Волкова Гарин получил несколько предложений играть шпионов. «Я их играл бы до сего дня, если бы был «деловым человеком».

Повторилась история, схожая с чтением «Мандата» в поезде. Как-то после выхода картины «На границе» Эраст Павлович, гуляя близ Луги, был задержан часовым, который заподозрил в нём диверсанта. С большим трудом удалось убедить его в том, что перед ним артист, который в кинокартине лишь изображал шпиона. Тот отпустил Гарина с явным недоверием.

Следует сказать, что авторы фильма проявили определённую прозорливость, и для зрителей его тематика была актуальна. Премьера картины состоялась 2 декабря 1938 года. А за несколько месяцев до этого, в июле — августе, из-за территориальных проблем произошли хорошо известные события на озере Хасан — масштабный военный конфликт между СССР и императорской Японией. Красная армия одержала победу, однако не столь убедительную, как в фильме. По официальным данным, наши войска потеряли 960 человек убитыми и пропавшими без вести, 2752 — ранеными. Японские потери соответственно 526 и 914. Этот боевой конфликт выявил большие недочёты в подготовке советских вооружённых сил. В результате Управление Дальневосточного фронта было расформировано, его командующий маршал Василий Константинович Блюхер отстранён от должности.

...1 февраля 1939 года вышел указ Президиума Верховного Совета СССР «О награждении особо отличившихся работников кинематографии». Список отличников занял половину газетной страницы: почти полторы сотни человек, большинство из которых получили орден «Знак Почёта». Такой награды удостоился и Гарин — за исполнение роли диверсанта Волкова.

В том же году у Эраста Павловича восстановились хорошие отношения с Мейерхольдом. Они были прерваны, когда Гарин, решив уйти в самостоятельное режиссёрское плавание, перешёл на работу в

акимовский театр, переехал в Ленинград. Постепенно старые обиды забылись, учитель и ученик проявили взаимное великодушие. В знак примирения Мейерхольд и Зинаида Николаевна, будучи в Ленинграде, куда Мастера послали ставить физкультурный парад, 19 июня 1939 года пришли в гости к Локшиной и Гарину. Весь вечер Всеволод Эмильевич был настроен в высшей степени безмятежно, шутил, выпивал. А когда поздно вечером вернулся в свою квартиру на Карповке, был арестован доблестными чекистами как «японский шпион». Через месяц, в ночь с 14 на 15 июля в Москве, в своей квартире, была убита его жена Зинаида Райх.

Глава четырнадцатая

СЛУГА СТАНОВИТСЯ СЫНОМ

В один из дней 1938 года в кабинете писателя Юрия Германа сидели три человека — сам хозяин, Эраст Гарин и артист Борис Тенин. Гости были представителями ленинградского Театра комедии, где готовилась постановка новой пьесы Германа. Эраст Павлович был назначен режиссёром, он же являлся исполнителем главной роли — доктора Калюжного. Борис Михайлович играл вторую по значимости роль — старого учителя географии, которому Калюжный после операции вернул зрение. Сейчас собеседники разговаривали по поводу пьесы, вернее, речь шла о названии. Автор назвал её «Слуга народа». У акимовцев подобное сочетание вызвало большие сомнения.

— Да вы поймите, что у нас в стране сплошь да рядом говорят о социальном равенстве, об атмосфере товарищества, — горячился обычно сдержанный Тенин. — И вдруг — слуга, то же самое, что лакей. Представляете, на афише красуется название «Лакей народа».

— Какой же из Калюжного лакей, — добавил Гарин. — Он сам является частичкой народа.

Уговорили всё-таки акимовцы писателя. Скрепя сердце он согласился переименовать пьесу в «Сын народа». Хотя семантически прежнее звучало лучше, два «н» между словами подряд затрудняет произношение. (В пьесе Герман сделал ещё одно изменение: по просьбе знакомых, высокопоставленных железнодорожников, перенёс действие в ведомственную... железнодорожную больницу. За эту «творческую работу» писатель получил прибавку к гонорару и годовой проездной билет на железнодорожный транспорт. Потом шутил: «С паршивой пьесы хоть билет годовой».)

В 1936 году Эраст Павлович переехал в Ленинград. В Северной столице он сошёлся накоротке с тамошними «сливками общества», в частности, очень подружился с Юрием Германом. Их сблизило то обстоятельство, что оба хорошо знали и ценили Мейерхольда. Пять лет назад Мастер ставил спектакль по пьесе Германа «Вступление», которая была написана на основе ранее вышедшего одноимённого романа.

Это насквозь политизированное произведение, повествующее о страданиях высокоодарённого учёного, живущего в тисках капиталистического мира. Из-за разразившегося на гнилом Западе кризиса

профессор Кэльберг испытывает одну неудачу за другой, теряет работу и в конце концов приходит к выводу, что дня талантливого человека выход из создавшегося тупика один — эмигрировать в Советский Союз.

Гарин произвёл на писателя большое впечатление и как артист, и как человек. Юрий Павлович говорил, что хочет специально для него написать пьесу или киносценарий, пусть он сыграет в нём главную роль — современного советского положительного героя.

Знакомые усмехались — это с его-то внешностью играть положительного героя?! Он же на сто процентов отрицательный: острый носик, маленькие глазки-буравчики.

Однако Юрий Павлович стоял на своём и достаточно быстро написал сценарий о молодом хирурге Кузьме Калюжном, который после окончания института отправляется по распределению в сельскую глубинку, где буквально творит чудеса.

В своих мечтаниях писатель надеялся, что режиссёрами фильма будут Хesia Локшина и Эраст Гарин, который заодно сыграет главную роль — доктора Калюжного.

«Нам он сразу и безоговорочно пришёлся по душе, — рассказывает Гарин в книге «С Мейерхольдом» о сценарии, — но... заседания и обсуждения вносили всё новые поправки и пожелания, пока кто-то решительно не опротестовал всякую целесообразность его реализации в кино. Исчерпав доказательства и ничего не добившись, сторонники сценария отступились».

Подобные ситуации возникали (и возникают) сплошь да рядом. Тем не менее писатель и режиссёр не сложили оружия. Поскольку в это время Николай Акимов предложил Эрасту Павловичу вступить в труппу руководимого им Театра комедии, Гарин посоветовал драматургу переделать сценарий в пьесу. Герман охотно это сделал.

Дюймовов пригласил Гарина в свой театр для постановки пьесы Василия Шкваркина «Простая девушка».

Шкваркин был в то время популярным комедиографом, его пьесы ставились по всей стране. Самая известная из них «Чужой ребёнок». Каждая его новая комедия — праздник дня цензуры, настолько они аполитичны и беззубы. Степень остроты — нулевая. В этом русле написана и «Простая девушка».

Приехав после окончания школы в Москву, Оля не поступила в институт и устроилась домработницей в одно семейство — жена, муж и их сын, ровесник Оли. Естественно, молодые люди полюбили друг друга, однако родители мечтали о более привлекательной жене для своего сына,

нежели домработница. Но тут неожиданно — и это слабое место пьесы — откуда-то пошёл слух, будто Оля не простая домработница, а журналистка, собирающая разоблачительные материалы для публикаций. После этого квивпрокво отношение к ней моментально изменилось: перед ней лебезят и родители Николая, и тому подобные хамелеоны, мещански настроенное окружение. Её с детской непосредственностью сразу начинают величать по имени-отчеству. Постепенно причины подобной метаморфозы выяснились, все перековались, подружились.

Драматургические огрехи «Простой девушки» видны невооружённым глазом. Молодые персонажи то и дело признаются друг другу в любви. Зрелые невпопад лезут со своими советами, отчего напоминают слона — точнее, слонов, их же несколько — в посудной лавке.

Будет преувеличением сказать, что пьеса держит читателей или зрителей в напряжении. С первых секунд ясно, что все коварные хитрости персонажей ни к чему не приведут и влюблённые в финале добьются своей цели.

Как всегда у Шкваркина, текст густо оснащён репризами. Среди них масса удачных. («Почему дураков больше, чем умных?» — «Потому что пока умные думают, дураки размножаются». «У меня на сегодня два билета в театр имеются. Вот там, во время действия, и поговорим». А вот Ирину, которая с подругой учит английский, спрашивают: «А вы владеете английским?» — «С подругой — владею. А с англичанами — не получается».) Многочисленные шуточки помогли Эрасту Павловичу создать непритязательный, лёгкий водевиль. Именно в нём выдающийся комик Сергей Филиппов сыграл свою лучшую театральную роль — управдома Макарова. Спектакль мгновенно обрёл зрительскую популярность, выдержал в течение года более сотни представлений и был возобновлён театром после войны.

И вот параллельно с «Простой девушкой» Гарин работал над постановкой новой драмы Юрия Германа, где сам вышел на сцену в главной роли доктора Калюжного.

В первую очередь автора пьесы интересовал образ Калюжного. Он присутствует во всех сценах, его роль выписана досконально.

Доктор приезжает в глубинку. Там он встречает своего старого ослепшего учителя. Калюжный делает ему операцию и возвращает зрение.

В пьесе и в спектакле было много трогательных, можно сказать, душещипательных моментов. Хотя Гарин — один из лучших учеников Мейерхольда, «Сын народа» был поставлен в предельно реалистическом ключе, а роль Калюжного Эраст Павлович играл, пользуясь методами

психологического театра. Он отказался от привычных комических и эффектных приёмов.

Дополнительная сложность возникала из-за внешнего вида артиста. К середине 1930-х годов сложился определённый стереотип советского положительного героя: он должен быть высоким, статным, с обаятельной белозубой улыбкой и уверенным взглядом. Гарин этому стереотипу не соответствовал. Поэтому он делал упор на резком, напористом характере своего героя. Порой Калюжный переживал из-за своей излишней резкости, но его бескомпромиссность объяснялась лишь преданностью своей работе.

Его излишне рефлексирующий Калюжный, некрасивый, сумрачный, донельзя простецкий, по всем статьям отличался от уверенных в себе, положительных героев того времени, лучезарная улыбка которых озаряла театральные залы и сияла с экранов отечественных кинотеатров. «Таких большевиков не бывает», — заявили в реперткоме и чуть было не запретили спектакль. Во всяком случае, рекомендовали отложить премьеру. Однако руководство театра пошло на риск: спектакль показали раньше официальной премьеры, в качестве замены. (Правда, директору театра за этот финт вlepили выговор, но — искусство требует жертв.) Первое представление прошло на ура. Хотя у некоторой части публики появление такой пьесы в репертуаре Театра комедии вызвало удивление. Если и есть драматургическое сочинение, меньше всего похожее на комедию, так это именно «Сын народа». Юмор тут в принципе неуместен. Вот финал спектакля, кульминационная сцена — Калюжному предстоит снять повязку с глаз прооперированного учителя. С минуты на минуту выяснится, помогла операция или нет. Персонажи стараются скрыть своё волнение. Доктор долго расхаживает по операционной, то приближается к пациенту, то снова отходит от него. Напряжение в зале достигает предела.

Наконец Калюжный, сидя спиной к зрителям, разматывает бинты, просит больного: «Теперь открой глаза».

Учитель-Тенин, решается на это не сразу, выдержав драматическую паузу. А когда открывает, произносит: «Я... вижу... И тебя вижу... Как ты изменился, Кузьма, как постарел».

При этих словах Калюжный медленно опускался на табурет, и зал взрывался аплодисментами. Зрители, а точнее зрительницы, плакали и сияли от счастья.

В конце 1930-х выходила серия книжечек, посвящённая артистам ленинградского Театра комедии. Одна из них была посвящена Эрсту Павловичу. В мягкой обложке, формат 72 x 104. Делались такие брошюры быстро: сдано в набор 14 октября 1939 года, подписано в печать через два

месяца, 10 декабря.

В книжке два очерка: опытный театральный критик Сергей Цимбал сделал подробный анализ творчества артиста, прозаик Юрий Герман написал эссе «О Гарине режиссёре и актёре».

«Прежде всего, Эраст Гарин — поэтичен. Это главное, основное, решающее качество его таланта. И об этом надо говорить в первую очередь, — такими словами начинает Герман свой очерк и чуть ниже расшифровывает: — Мы говорим об умении Гарина-артиста отметить то соблазнительно-случайное, что не является поэтическим в образе, но что может создать видимость реального образа: говорок, характерность, т. е. то, что, к сожалению, ещё котируется некоторыми нашими критиками как реализм и что на самом деле есть грубейший натуралистический приёмчик.

Поэтическая сторона дарования Гарина исключает также набор тех средств, посредством которых, к сожалению, создаётся у нас образ, так называемого, положительного героя».

Утверждению этого постулата и посвящён очерк Германа, который строится на анализе спектакля «Сын народа». Как автор пьесы он сравнивает свои замыслы с их воплощением на сцене.

Успех спектакля послужил катализатором для возврата к съёмкам одноимённого фильма. У сторонников киносценария на руках имелись весомые козыри. У их противников оставался всего один — они всячески протестовали против того, чтобы главного, положительного героя играл запятнавший себя комическими ролями Гарин. Не может человек с такой внешностью играть нашего современника, хорошего советского человека.

Для пользы дела пришлось пожертвовать ролью — дать её впервые снимавшемуся в кино Борису Толмазову, артисту московского Театра Революции. Тот обедни не испортил, картина, в общем и целом, была на хорошем счету.

С гонорара за фильм «Доктор Калюжный» Локшина и Гарин купили квартиру в Москве — Смоленский бульвар, 17, квартира 44. (Когда в июле 1941 года артист брал справку, на ум сразу приходит словечко «мандат», в ней подчёркивалось, что дом радиофицирован.) До этого Эраст Павлович имел комнату возле Патриарших прудов по адресу: Большой Пионерский переулок, 4, квартира 8. Как сказано в справке, полученной им 17 августа 1937 года в ЖАКТе^[3] Красно-Пресненского района (так тогда писали), размер комнаты «13, 51 кв. мтр».

Глава пятнадцатая

МЮЗИКАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ

Нередко фильмы с участием Гарина позже сопровождались появлением своего рода двойников. У «Поручика Кижее» чуть ли не через полвека появились «Шаги императора». Место пропавшей «Женитьбы» заняла одноимённая картина Виталия Мельникова. Начатый было купринский «Поединок» поставлен другим режиссёром. Излишне напоминать про «Обыкновенное чудо». Существует «духовная» переключка между фильмами «Музыкальная история» (комик Гарин) и появившимся на следующий год «Антон Иванович сердится» (комик Мартинсон).

В конце 1930-х годов кинорежиссёр Александр Викторович Ивановский увлёкся созданием музыкальных фильмов.

Большой случайностью этот «уклон» не назовёшь. Правда, по образованию Ивановский юрист, однако «репортёр сменил профессию» — длительное время, с 1904 по 1921 год, он работал режиссёром в солидных оперных театрах, ему пришлось общаться с Сергеем Рахманиновым, Николаем Римским-Корсаковым, Фёдором Шаляпиным. Потом он увлёкся кино. Снимал историко-революционные фильмы («Степан Халтурин», «Декабристы»), экранизировал русскую классику («Тупейный художник», «Иудушка Головлёв», «Дубровский»). Затем его потянуло к музыке, точнее к музыкальной кинокомедии.

Первый фильм в новом для себя жанре с неприхотливым названием «Музыкальная комедия» он снимал в соавторстве с режиссёром Гербертом Раппапортом. Несколько слов об этом любопытном человеке. Уроженец Вены, он работал на киностудиях Германии и Австрии, Франции и США. Являлся носителем ярко выраженных коммунистических взглядов, что пришлось по душе тогдашнему руководителю советской кинематографии Борису Захаровичу Шумяцкому. Будучи в командировке в США, Шумяцкий случайно познакомился на студии «Парамаунт» с Раппапортом и предложил тому работать в России. Тот, понадеявшись, что в нашей стране ему удастся снять антифашистский фильм, согласился.

Действительно, в Ленинграде ему (совместно с Адольфом Минкиным) удалось снять фильм «Профессор Мамлок». Картина вышла на экраны в конце 1938 года, но вскоре после подписания мирного договора между СССР и фашистской Германией все 300 копий были изъяты из проката. Неудача постигла и вторую советскую картину Раппапорта «Гость». Её

действие происходило на Крайнем Севере, где японский шпион пытается проникнуть на режимное предприятие, чтобы выведать важные военные секреты. Как назло, когда фильм был закончен, стало известно о подписании советско-японского соглашения о прекращении военных действий в Монголии. Чтобы не обижать японцев, «Гостя» убрали из проката от греха подальше. Тогда Герберт Раппапорт пришёл на «Музыкальную историю».

Сейчас этот наивный фильм вряд ли кто воспримет всерьёз. Живая иллюстрация из цикла «Искусство принадлежит народу», начатого, кстати, «Волга-Волгой». Основная беда заключается в ходульном сценарии, где логика развития сюжета хромает на обе ноги. Сценарий написали, хочется сказать, накропали Евгений Петров и его новый — после смерти Ильи Ильфа — соавтор Георгий Мунблит. Они же, кстати, через год сочинили и сценарий «Антон Иванович сердится».

Талантливый шофёр таксопарка Петя Говорков занимался художественной самодеятельностью — пел в клубе автомобилистов. Случайно самородка заметил, вернее, услышал старый профессор музыки, который буквально заставил парня поступить в консерваторию. Это очень огорчило влюблённую в него диспетчершу таксопарка Клаву. Зато обрадовало безнадежно влюблённого в неё шофёра Тараканова, которого играет Гарин. В конце концов всё завершается наилучшим образом: Говорков стал солистом Кировского, ныне вновь Мариинского театра, они соединились с Клавой на веки вечные. А дурачок Тараканов остался с носом.

Не всё шло гладко при подготовке к съёмкам. Возник, например, неловкий момент из-за того, что сценарист и режиссёр одновременно пригласили на главную роль двух знаменитых певцов: Козловского и Лемешева. Были случаи непонимания между сценаристами и режиссёром. Это всё в порядке вещей, так же, впрочем, как и выбор артистов. Над исполнителем роли Тараканова тоже пришлось попотеть.

«В комедии главное — комики, — писал в мемуарах Ивановский. — Шофёр Тараканов воображал себя красавцем, считал, что он неотразим, был уверен в своём успехе у женщин. Эта роль казалась мне ответственной. Всё в ней на острие ножа — немножко перегнуть и впадёшь в пошлость; и от режиссёра, и от актёра тут требовалось большое чувство меры.

Были на пробе очень хорошие артисты: А. Бениаминов, К. Сорокин. Но что-то меня в них не удовлетворяло. Вспомнил я тогда Э. Гарина, мейерхольдовского артиста, с несколько формальным рисунком игры. Это меня как раз и смущало. Но на пробе он так великолепно снимался, что все

хохотали — и осветители, и рабочие, и ассистенты. Хохот в ателье стоял просто гомерический»^[88].

То, что Фёдор Терентьевич Тараканов придурок, ясно с первых кадров: когда он заявляет, что родители дали ему пошлое имя и он заменил его на изысканное Альфред. Вдобавок Клава довольно бестактно говорит незадачливому ухажёру по ходу дела: «Боже, какой вы дурак!.. Боже, какой вы идиот!» Правда, зрителей так и подмывает сказать: «Не глупей других». Та же Клава, например, тоже умом не блещет.

Фильм задумывался как бенефис суперпопулярного тогда тенора Лемешева. Нельзя сказать, что перед камерой певец чувствует себя как рыба в воде. Берёт лишь голосом. Зато прекрасно держится Гарин, который из дурацкой роли таксиста-мещанина сделал маленький шедевр. Тому способствовало и то обстоятельство, что все удачные репризы, позже разошедшиеся на цитаты, в основном принадлежат его персонажу.

«Согласно теории сохранения личности, одеколон — не роскошь, а предмет ширпотреба и культурной жизни».

«Один интересный шатен исключительно влюблён в одну интересную девушку... Интересная девушка — это вы, а шатен... пожелал остаться неизвестным. И ещё — шатен мечтает, чтобы вы с ним расписались».

«— А что передать шатену?»

— А шатену передайте, что я люблю блондинов.

— Я знаю этих блондинов! Эти блондины — Петька Говорков».

«Шатен предлагает вам отдельную комнату... в малонаселённой квартире, личный телефон... в коридоре, центральное отопление, ванну, где можно... бельё стирать...»

«Изверг рода человеческого... Петлюра...»

«Я ежедневно работаю над собой: от пяти до шести я обедаю, от шести до восьми я работаю над собой, а потом я свободен и культурно развлекаюсь».

Фильм был благожелательно принят критикой. Не говоря уже о зрителях. Через семь лет после выхода на экран тогдашний министр кинематографии Иван Григорьевич Большаков сказал Ивановскому, что по статистическим данным его посмотрели сто миллионов человек. Стойкие поклонники этой комедии встречаются и в наши дни. Картина сделана со спокойной интонацией, без излишней лакировки. Показан советский быт 1930-х. Жители Северной столицы с удовольствием смотрят на виды предвоенного, доблокадного Ленинграда. Для историков интересны некоторые мелкие детали. Например, слово на счётчике такси написано в старой русской орфографии — с «ять». Ведь такси в России появились ещё

до революции, и изготовленными тогда счётчиками машины оборудовались до середины 1930-х.

В 1941 году за «Музыкальную историю» Сергею Лемешеву, Зое Фёдоровой и Эрасту Гарину была присуждена Сталинская премия. Такой же наградой был отмечен режиссёр Александр Ивановский. А вот его напарника Герберта Раппапорта проигнорировали. Но это, как говорится в одной телепередаче, совсем другая история.

Глава шестнадцатая

ВОЕННОЕ ЛИХОЛЕТЬЕ

В 1924 году, во время подготовки мейерхольдовского «Мандата», где Гарин играл главную роль, принёсшую ему известность и признание, артист познакомился с автором пьесы, замечательным драматургом Николаем Робертовичем Эрдманом. Взаимная симпатия привела к тому, что постепенно ровесники стали закадычными друзьями. Утверждают, будто свои неповторимые, так хорошо известные ныне зрителям интонации артист выработал, подражая разговорной манере слегка заикающегося Эрдмана. Когда же драматург находился в сибирской ссылке, в Енисейске, Гарин был одним из тех, кто навестил друга. Легенда гласит, якобы Эраст Павлович две недели добирался до Енисейска (а потом столько же выбирался оттуда) и всё это для того, чтобы пару часов поговорить с товарищем.

На самом деле всё было несколько прозаичнее. С театром Мейерхольда Гарин находился на гастролях в Новосибирске и случайно узнал, что знакомый лётчик ненадолго отправляется на гидросамолёте как раз в Енисейск: утром улетает, к вечеру вернётся. Он напросился полететь с ним. Прилетел. Нужно ли добавлять, что радости ссыльного писателя не было предела. Часок-другой друзья поговорили. Затем артист вынужден был возвращаться в Новосибирск.

Через несколько лет Николай Робертович спросил:

— Почему вы так быстро уехали?

— Я боялся помешать вам. Вижу, на столе бумага, карандаши. Ну, думаю, пишет человек, занят. Вот и уехал.

Если так и говорилось, то полушутя — оба не любили пафоса.

После «Мандата» творческие дорожки Эрдмана и Гарина в следующий раз пересеклись на «Весёлых ребятах». У Эраста Павловича была там маленькая, буквально три эпизода, роль председателя колхоза «Прозрачные ключи», в котором работал пастух Костя.

Сначала, когда Костя, играя на своей дудочке, возглавляет шествие животных и проходит мимо едущего верхом на лошади председателя, тот кричит ему:

— Ты играй, играй, но не забывай, что ты пастух.

В следующий раз они встречаются, когда приглашённый Еленой Костя собрался к ней на дачу. Учитель музыки Карл Иванович (его, кстати, играет

отец Эрдмана Роберт Карлович) дал не имеющему приличного наряда пастуху свой старинный костюм: глухой жилет, длинный плащ, широкополую шляпу, чёрный сюртук («В этом сюртуке я дебютировал в 1893 году в Штутгарте»). Когда в таком виде Костя шёл по улице и случайно повстречался с председателем, тот его не узнал. Принял за интуриста, хотел подсказать, как пройти к гостинице. А когда узнал...

«Председатель. Костя, ты чего это вырядился? Ты что, с ума сошёл? Я тебя ищу, ищу. Ты сегодня дежуришь.

Костя. Как дежурю? Я выходной. Я сегодня играю.

Председатель. Ты, я вижу, совсем обалдел. Ты же сам с Митькой переменялся. Сейчас же отправляйся в стадо и забудь, пожалуйста, раз и навсегда, что ты музыкант.

Костя. Не пойду я к стаду.

Председатель (протягивает Косте пастушеский кнут). Ну, Константин, поступай, как хочешь, но и мы поступим, как полагается с прогульщиками»^[89].

Как помнят зрители фильма, Костя и стадо не покинул, и дачу Елены посетил. И вот на следующее утро после вечеринки, где всё стадо изрядно покуролесило, председатель созвал экстренное собрание и устроил «разбор полётов». Читая сценарий, видишь, сколь колоритна была эта роль, и можно представить неповторимые гаринские интонации. Здесь трудно удержаться от цитирования текста эпизода, названного авторами «Суд»:

«Под небольшим навесом, за длинным столом стоит Председатель колхоза... Напротив, слушая речь Председателя, расположилась большая толпа колхозников и колхозниц.

Председатель. Товарищи, мы столкнулись с печальным фактом: наш лучший производитель, племенной бык Чемберлен, явился сегодня на утреннюю зарядку в нетрезвом виде, с атрибутом на голове.

Возгласы. Позор! Неправда! Не может быть! Председатель. Вот, товарищи, полюбуйтесть.

Он показывает собранию на лужайку, где в это время несколько девушек-доярок проводят шатающегося быка, с тростью в зубах и с продранной канотье на роге. Бык упирается, и его с трудом сдерживают.

Председатель. Товарищи, но это ещё не всё. Две наших иностранных специалистки, швейцарская корова Зоя и голландка Эсфирь Ваклонген не ночевали дома и явились на пастбище со следами губной помады на вымени и с напудренной мордой.

Возгласы. Безобразие! Тише! Мещанство! Слушайте, слушайте!

Доярки проводят по лужайке намазанных пудрой и губной помадой

коров с увядшими цветами на рогах.

Председатель. Товарищи, употребление подобной косметики, я считаю, противно даже женщине, а на корове это просто невыносимо. Но пойдём, товарищи, дальше. Годовалый баран нашего стада Фомка явился на пастбище замашкараденный тигром.

Возгласы. Вот сукин сын!»^[90]

Далее выступают другие колхозники, Председатель лишь время от времени вставляет реплики: «Товарищи, такие эксцессы срывают нам производственный план и портят удо́й». Или: «Товарищи, не будем замазывать: если корова виновата, с неё взыщем, но, товарищи, за такие эксцессы должно отвечать руководство. Главный пастух, товарищ Потехин, отвечайте на критику». После того как Костя Потехин, «оправдываясь», сыграл на скрипке, собравшиеся проголосовали за то, чтобы он ехал в Москву — учиться. Подводя итоги собрания, Председатель сказал: «Но, понятно, товарищи, с тем, чтобы его музыка не отрывалась от нас и всячески помогала разведению скота нашей республики».

Очень выигрышная для комика роль, и остаётся лишь сожалеть, что эпизоды с участием Эраста Павловича в фильм не вошли.

Со времени знакомства пути Гарина и Эрдмана часто пересекались. Мешали общению лишь масштабные причины — то ссылка писателя, то война. Тем не менее между ними существовали постоянные контакты — встречи, телефонные разговоры, письма. То драматург привлекал артиста к работе, то наоборот. Например, перед войной Эраст Павлович попросил опального друга сделать сценарий по повести Марка Твена «Принц и нищий».

С этой работой Николай Робертович справился без особых проблем. В повести американского классика много приключений. Они связаны с двумя маленькими ровесниками — бедняком Томом Кенти и представителем королевского семейства Эдуардом Тюдором. Балуюсь, мальчишки переоделись, и в результате этой путаницы принц вынужден страдать «на дне». Да и пребывание Тома в королевских покоях, где ему предоставлена безграничная власть, тоже тяготит бедного мальчика. Все характеры в повести прописаны, много диалогов. Сценаристу оставалось только решить, что отсечь, а что оставить для 80-минутного фильма.

Это была третья экранизация повести Марка Твена вслед за австрийской (1920) и американской (1937). Постановщики, Гарин и Локшина, начали съёмки ещё до войны на Одесской киностудии. Вскоре после начала войны немцы приблизились к городу. Остаться здесь было опасно, съёмочная группа «Принца и нищего» спешно уехала в Москву,

оттуда эвакуировалась в таджикскую столицу Сталинабад (так до 1961 года назывался нынешний Душанбе). Закончен фильм был в 1942 году. О каком зрительском успехе могла идти речь? Кого в те тревожные дни, когда советские люди ожидали вестей с фронтов, могли волновать забавные события, происходившие в Лондоне три века назад? Как говорится, по объективным причинам картина прошла незамеченной. Дочь Гарина, Ольга Эрастовна, считает фильм плохим, она даже советовала автору вообще не упоминать о нём. Всё это досадно, потому что в картине было много любопытного. В частности, то, что обе главные роли исполняла одна актриса — ленинградская травести Мария Барабанова (родившаяся, кстати, с Эрдманом в один день, 3 ноября, только на 11 лет позже).

В то время Мария Павловна играла в ленинградском Театре комедии. Однако съёмки занимали очень много времени. Нужно было остановиться на чём-нибудь одном. Барабанова, уже находившаяся под очарованием магии экрана (блеснула в фильмах «Девушка спешит на свидание» и «Доктор Калюжный»), предпочла кино. Из театра она ушла не без скандала — Акимов не хотел отпускать талантливую артистку.

Барабанова женщина очень деятельная, без комплексов. 4 февраля 1943 года она даже написала письмо вождю:

«Дорогой Иосиф Виссарионович!

Решилась отнять у Вас в такие дни кусочек дорогого времени только потому, что недавно закончила сниматься в картине «Принц и нищий», на создание которой отдала два года жизни.

Многие мне говорят, что в дни Отечественной войны не стоило работать над такой нейтральной темой.

Я и сама мечтаю о другом — об образе маленького героя Отечественной войны. Но и сделанная работа (я исполняю обе роли) мне кажется ненапрасной.

Если мне удастся с экрана заставить Вас хоть раз улыбнуться, я буду знать, что права. Поэтому прошу Вас в немногие минуты отдыха посмотреть мою картину. Очень, очень прошу Вас об этом»^[91].

Дни действительно были «такие» — сверхнапряжённые для страны вообще и для вождя в частности. 18 января прорвано блокадное кольцо Ленинграда, через неделю освобождён от фашистских захватчиков Воронеж, 30 января в Сталинграде капитулировала 6-я немецкая армия. Похоже, в Великой Отечественной наступает решающий перелом в пользу СССР, тут важно не ослаблять хватку, сосредоточить все усилия на том, чтобы дожать противника, положить его на лопатки. Герои американского классика подождут до лучших времён.

Гораздо заметнее «Принца и нищего» оказались актёрские работы Гарина во время войны. В первую очередь это короткометражка «Эликсир бодрости», входившая в «Боевой киносборник № 7».

Поскольку вся жизнь страны переводилась на военные рельсы, кино не могло составить исключения. Самому массовому из искусств больше чем кому-либо необходимо откликаться на насущные темы. В первые дни войны Госкино дало указание студиям — снимать агитационные короткометражные фильмы актуальной тематики. Невиданно быстрыми темпами — через две недели — были запущены в производство около полутора десятка картин подобного формата. Они снимались на разных студиях. Сразу на двух из них — «Мосфильме» и «Ленфильме» — родилась идея объединять короткометражки и выпускать на экраны фильмы привычной для зрителей продолжительности.

Киносборник очень удобен во многих отношениях. Во-первых, он универсален — в каждую программу можно включать сюжеты разных жанров: и художественные, и документальные, и мультипликационные. Во-вторых, способен на оперативность: короткометражки снимаются на разных студиях и требуют сравнительно малых затрат времени. К тому же у редколлегии имеется возможность компоновать составные части сборника в разных сочетаниях.

Таким образом возникли быстро получившие популярность боевые киносборники, выходившие под девизом «Победа за нами!». Была создана специальная редколлегия, председателем которой был назначен режиссёр Всеволод Пудовкин. К съёмкам были привлечены ведущие режиссёры и артисты.

Приём альманаха позволил дополнить выпуски сквозным сюжетом, ввести конферанс. С экрана к зрителям с призывом бить фашистских агрессоров обращались полюбившиеся персонажи советских довоенных фильмов (чирковский Максим, Стрелка Любви Орловой) или знакомый благодаря популярному роману бравый солдат Швейк.

7 ноября 1941 года на московские экраны вышел очередной, седьмой, киносборник, поставленный Сергеем Юткевичем по сценарию Михаила Вольпина и Николая Эрдмана. Он снимался на киностудии «Союздетфильм» в дни наступления фашистских захватчиков на Москву. Среди шести новелл в нём была и сатирическая короткометражка «Эликсир бодрости». (Раньше пришедший из арабского языка алхимический термин писали иногда через «е», в частности здесь в титрах тоже «элексир».) Этот скетч, который потом часто исполнялся в самодеятельности, особенно в солдатской, на экране разыграли замечательные комики Владимир

Владиславский (немецкий офицер) и Эраст Гарин (рядовой Шульц).

Публикуем текст этой сценки по рукописи, хранящейся в РГАЛИ. (Должен повиниться: готовя газетную публикацию в «Литературной газете» (№ 7 за 2008 год), я по ошибке не указал фамилию одного из соавторов — Михаила Вольпина, за что приношу извинения наследникам Михаила Давыдовича.)

«Офицер ...Трезвые мысли, трезвые действия, трезвое поведение господ офицеров создают полную веру солдат своим начальникам, слепую доверчивость ко всем их распоряжениям. Отсюда залог бодрости!.. Позвать ко мне младшего ефрейтора Крингера!

Солдат. Ночью ефрейтор Крингер арестован.

Офицер. Да? За что?

Солдат. За загадку.

Офицер. Поди сюда, болван!

Солдат. Уполномоченный от инспекции Клосс! Младший ефрейтор Крингер, которого вы велели позвать, арестован.

Офицер. Арестован? За что?

Солдат. За одну загадку.

Офицер. За какую загадку?

Солдат. А вот за какую, господин инспектор. Какое сходство и какая разница между нашим старшим лейтенантом и коньяком?

Офицер. Что за чушь? Какое же может быть сходство между коньяком и лейтенантом?

Солдат. И у того, и у другого по три звёздочки. И тот, и другой ударяет после первого стакана. А разница заключается в том, что коньяк ударяет в голову лейтенанту, а лейтенант ударяет после первого стакана всякого, кто только ни попадётся ему под руку.

Офицер. Ты пьян или дурак?

Солдат. Не могу знать, господин инспектор.

Офицер. А ну дыхни на меня! Чем от тебя пахнет?

Солдат. Цикорием.

Офицер. Не ври!

Солдат. Я его сегодня два фунта съел!

Офицер. Не ври, негодяй! Это не цикорий! Водка!

Солдат. Это потому, что цикорий очень плохой присылаете. Раньше, бывало, выпьешь, закусишь цикорием и дыши хоть на самого фюрера. А теперь хоть вагон изжуй, всё равно водкой пахнет.

Офицер. Не дыши в мою сторону, негодяй! Так, значит, всё-таки пил водку?

Солдат. Так точно, господин инспектор! Перед наступлением с разрешения начальства.

Офицер. Ах, вот как?! Алкоголь перед наступлением одобрен высшим командованием! Да, можешь дышать в мою сторону! (*Напевает: «Ах, мой милый Августин...»*) Сколько времени продолжалось ваше сегодняшнее наступление?

Солдат. Два часа сорок минут, господин инспектор. Если не считать в оба конца.

Офицер. Вот как? Значит, вы наступали в двух направлениях?

Солдат. Так точно! Туда и обратно!

Офицер. Почему же обратно?

Солдат. Водки не хватило, господин инспектор! Мало выпили.

Офицер. Можно было пить больше!

Солдат. Это тоже не всегда помогает. Вот вчера должны мы были идти в атаку. Дали нам водочное довольствие. Ахнули мы по одной, ахнули по другой и подошли к расположению противника. И показалось нам спьяну...

Офицер. Что?

Солдат. ...Что мы совершенно трезвы. А разве трезвым до атаки! Повернули и пошли назад.

Офицер. Чёрт!

Солдат. А вот был ещё такой случай. Дали нам по стакану водки и повели в наступление. И вот уже противник у нас в глазах двоится. И каждый красноармеец нам за четверых кажется.

Офицер. Почему же за четверых? Если двоится, так за двоих!

Солдат. За двоих он нам и без водки кажется!

Офицер. Мерзавец! Надеюсь, что хоть в твоих письмах звучат бодрые и воинственные слова?

Солдат. Так точно, звучат, господин инспектор!

Офицер. Молодец! В таком случае ты должен писать как можно чаще! Сколько писем ты написал жене за эту неделю?

Солдат. Ни одного, господин инспектор!

Офицер. А за прошлую?

Солдат. Тоже ни одного!

Офицер. Что ж, у тебя нет желания написать своей жене?

Солдат. Желание есть, а вот жены нету.

Офицер. Ну а родня у тебя есть?

Солдат. Из родни у меня, господин инспектор, всего-навсего половина тётки осталась.

Офицер. Почему же половина?

Солдат. А вот она сама пишет: «Дорогой племянничек! Когда же наконец кончится эта проклятая война!..» Это не то. «Говорят, вас сильно разбили...» И это тоже не то... «В магазинах ничего нет, все страшно похудели. От меня осталась половина». Видите, половина тётки осталась.

Офицер. Знаешь, мне не нравится это письмо. Я не вижу в твоей тётке бодрости. Чем ты это объясняешь?

Солдат. Очевидно, бодрость у неё осталась в той половине, которая пропала, господин инспектор.

Офицер. Но раз у неё пропала бодрость, ты должен написать ей письмо, полное мужества и горячей уверенности в нашу молниеносную победу. Садись и пиши, я тебе продиктую. Пиши: «Дорогая тётушка!..»

Солдат. Дорогая тётушка...

Офицер. Не верь слухам...

Солдат. Не верь слухам...

Офицер. Верь только мне.

Солдат. Верь только мне...

Офицер. Знай, что мы не разбиты...

Солдат. Знай, что мы не раз биты...

Офицер. Точка.

Солдат. Точка.

Офицер. Написал?

Солдат. Написал.

Офицер. Прочти!

Солдат. Дорогая тётушка! Не верь слухам! Верь только мне. Знай, что мы не раз биты.

Офицер. Болван! Ты написал «не раз биты» отдельно. Тут «не разбиты» вместе!

Солдат. Ах, вместе! «Знай, что мы не раз биты вместе...» Вместе с кем? С румынами?

Офицер. Болван! Ну что ты написал? Начни снова. «Дорогая тётушка!»

Солдат. Дорогая тётушка!

Офицер. «Верь доктору Геббельсу, который пишет сводки...»

Солдат. Вот оно что! Теперь понятно! Геббельс пишет с водки?!

Офицер. А ты что, этого не знал, что ли?

Солдат. Догадывался, господин инспектор! Действительно, то, что пишет доктор Геббельс, можно писать только с водки!

Офицер. Это ложь! Доктор Геббельс никогда не пьёт! Доктор Геббельс

заведует пропагандой и печатью и спаивает настоящих немцев воедино. Понял?

Солдат. Что ж здесь непонятного? Сам, значит, не пьёт, а других спаивает. Хитёр!

Офицер. Удивительный дурак! Пиши побыстрей! «Все люди...»

Солдат. Все люди...

Офицер. «В тылу и на фронте...»

Солдат. В тылу и на фронте...

Офицер. «Знают, что Гитлер поразит весь мир...» Написал? Прочти.

Солдат. Все люди в тылу и на фронте знают, что Гитлер — паразит.

Офицер. Дальше.

Солдат. А что ж тут дальше? Все люди знают: паразит, и всё тут! Точка!

Офицер. Болван! Негодяй! Встать! Чтоб духу твоего здесь не было! А ещё ариец!

Солдат. А здесь, господин инспектор, кроме как от вас, арийским духом ни от кого не пахнет. Я — австриец.

Офицер. Плохо дело, когда такой дурак, да ещё под мою диктовку, мог написать подобное письмо. Что же тогда пишут с фронта умные люди?..»^{92}

Эраст Павлович безмерно любил этот остроумный скетч с блестящими диалогами, который после выхода фильма на экраны приобрёл большую популярность в армейской художественной самодеятельности.

Следующий фильм с его участием назывался «Швейк готовится к бою». Структура картины была сродни «Киносборникам». Пунктиром показаны приключения Швейка в захваченной немцами Праге. Как всегда, завзятый балагур рассказывает окружающим забавные истории, которые разыгрываются на экране. В фильме всего две новеллы, Гарин играет в первой из них — «Моды Парижа», автор сценария и режиссёр Климентий Минц.

Действие происходит в модном магазине французской столицы, оккупированной немцами. Под давлением обстоятельств работники магазина вынуждены поменять витрину. На ней красовались сидящие за столом женская и мужская фигуры, демонстрирующие изысканную одежду. Сейчас от оккупантов поступило распоряжение: мужчина должен показывать форму немецких вояк. Уже изготовлен манекен, работник магазина Франсуа (Гарин) вот-вот должен установить его в витрине.

Неожиданно в магазин заходит наглый немецкий офицер (его роль играет ещё один замечательный комик Сергей Мартинсон). Внешне он как

две капли воды похож на новый манекен. Офицер закупил для своей фразы женских нарядов и украшений на большую сумму. Когда же понадобилось расплачиваться, он полез во внутренний карман кителя и вдруг, вместо бумажника, достал пистолет. Офицер забрал у перепуганного хозяина покупку. Однако, прежде чем уйти, присел на стул, снять прилипшую к сапогу бумажку. А пистолет положил рядом на прилавок.

В это время из подсобки выходит Франсуа. Видит «манекен». Он сгрёб его в охапку, чтобы отнести на место. Тот стал вырываться, завязалась потасовка, в результате которой Франсуа без лишних слов схватил пистолет и застрелил фашиста. Затем он, директор (Пётр Галаджев) и продавщица (та самая Мария Барабанова из «Принца и нищего») усадили мёртвого оккупанта на стул в витрине и прикрепили на его китель ценник. Закончив таким образом работу над дизайном, вся троица с чувством хорошо исполненного долга покинула магазин «Моды Парижа»...

Эта картина на экраны не вышла. Она была запрещена по личному распоряжению начальника Главного политического управления Красной армии А. С. Щербакова без объяснения причин.

Относительно большую роль Гарин сыграл в ура-патриотическом фильме «Иван Никулин — русский матрос». При всём уважении к режиссёру Игорю Савченко эту его картину всё же следует отнести ко «второй лиге». В рейтингах советских фильмов, посвящённых Великой Отечественной войне, она упоминается крайне редко. Если же входит в список, то находится где-либо ближе к концу. В анналах осталась лишь проникновенно исполненная Борисом Чирковым песня «На ветвях израненного тополя...» (музыка С. Потоцкого, слова А. Суркова), она вообще считается одной из лучших о войне.

Прежде всего фильм подводит худосочный сценарий. Хотя драматург Леонид Соловьёв написал его, основываясь на собственных впечатлениях военного корреспондента, и в основу положены реальные события, на экране они выглядят очень надуманными. Группа черноморских моряков, возвращаясь после лечения в госпитале, попадает в немецкое окружение. Казалось бы, положение хуже губернаторского. Но это только на первый взгляд. Проявив недюжинную находчивость и смекалку, brave моряки сильно потрепали превосходящие силы противника и обратили чудом уцелевших немецких захватчиков в бегство.

Гарин играет здесь единственного штатского — стрелочника отдалённого разъезда Тихона Спиридоновича. На фоне высоких и статных краснофлотцев его немолодой subtilный персонаж производит комическое впечатление. Над каждым словом этого сугубо штатского

человека моряки хохочут, правда, в высшей степени дружелюбно. Понимают: пусть не знает военной терминологии, ничего не сообщает в тактике и стратегии, зато это наш человек, на такого в трудную минуту можно положиться. Он действительно не сплеховал — оставшись один, первый раз в жизни взяв в руки оружие, застрелил трёх прикативших к разъезду на дрезине немцев, а четвёртого взял в плен. Видя такое дело, моряки приняли железнодорожника в свой отряд.

По законам жанра, чтобы драматическое произведение не превращалось в патоку, по ходу действия должны быть жертвы. К огорчению зрителей, в финале «Ивана Никулина...» от осколка мины гибнет Тихон Спиридонович — добросовестный, старательный человек, трогательно сыгранный Гариным.

Гарин не пытается комиковать, однако с его привычным амплуа всё равно поневоле получается «Бабетта идёт на войну». Вдобавок у Тихона Спиридоновича есть большой диалог с Марусей, которую играет Зоя Фёдорова. А тут уже у всех зрителей ещё свежа в памяти «Музыкальная история», вот куда занесло Белкину и Тараканова...

В глубине души Гарину импонировала серьёзность, с какой зрители относились к актёрской работе. Из-за подобного отношения случались всякие курьёзы. Возвращаясь после фронтовой поездки, одна из машин с участниками концертной бригады потерпела аварию. Больше всех пострадала Зоя Фёдорова, которую Гарин привёз ночью в кремлёвскую больницу. Поскольку ей было трудно идти, Эраст Павлович попросил в приёмном покое прислать за больной санитаров с носилками. Дежурный заартачился:

— Нет, пусть сама идёт сюда.

— Но она не может, ноги болят.

— Тогда вы идите с ней. Вы же её шофёр, — сказал дежурный, объединяя артиста с Таракановым из «Музыкальной истории». (Хотя и в фильме Гарин не был её шофёром.)

Между тем время шло, наступил 1944 год. Победа Советского Союза уже не вызывала сомнений. В стране появились первые, ещё робкие признаки мирной жизни. Предприятия начинали работать на прежних местах. Люди возвращались из эвакуации в родные пенаты. Возобновили показ спектаклей театры, снимались фильмы. В репертуаре преобладала военная тематика. Но ведь комедии зрителям тоже нужны, причём без всякой идеологической нагрузки — ведь столько лет народ живёт в напряжении, не грех и расслабиться. Но, разумеется, информационный повод желателен, всё каким-то образом нужно обосновать. Вот, например, в

июле исполнится 40 лет со дня смерти Антона Павловича Чехова. Чем не повод?

Фаина Раневская сказала, что у нас даже из годовщины похорон могут сделать праздник. Это не более чем шутка. Любой юбилей это в первую очередь память. Есть у нас мастера кино, способные напомнить о писателе? Безусловно. Взять хотя бы режиссёра Исидора Анненского. Молодой, а в активе у него экранизация чеховского «Медведя», потом был «Человек в футляре». Такому и карты в руки.

«Свадьба» снималась в Москве на Центральной студии документальных фильмов, находившейся в Лиховом (прежде — Дурном) переулке. Студия вела свою интенсивную работу, группа «Свадьбы» была здесь на правах бедных родственников. Поэтому часть технических работ делалась в Тбилиси, на студии «Грузия-фильм». Но все артисты были московские. И какие! Это было собрание звёзд первой величины. Трудно назвать другой фильм с таким количеством знаменитых актёров. Опасались, что молодому режиссёру — Исидору Анненскому было тогда тридцать восемь — не справиться с мастеровитыми грандами, что те будут своевольничать. Справился — все артисты блеснули, отработали на совесть.

Гарин здесь один из самых заметных хотя бы по той простой причине, что является на свадьбе женихом. Напыщенный, высокомерный, не улыбочивый, с постоянной папиросой, его Апломбов стал зримым воплощением всего гадкого, что подменяет истинные чувства. Незабываема финальная сцена, когда обезумевший жених вспорол перину и, словно путник во время метели, мечется среди густого пуха. Артист своей великолепной игрой в пух и перья разнёс ограниченность и стяжательство мещанства.

Премьера фильма состоялась в день сороковой годовщины со дня кончины А. П. Чехова — 14 июля 1944 года.

Глава семнадцатая

КОРОЛЬ ПОЯВЛЯЕТСЯ

Первая режиссёрская работа Гарина после войны это «Синегория» — экранизация повести Льва Кассиля «Дорогие мои мальчишки».

Ставшее достаточно известным произведение Кассиля было написано в разгар войны, в 1944 году. По многим приметам оно напоминало изданную четыре года назад повесть Гайдара «Тимур и его команда». О популярности той говорить не приходится — она даже породила тимуровское движение. Многие школьники помогали оставшимся в тылу семьям фронтовиков. Кассиль же посвятил «Дорогие мои мальчишки» памяти погибшего в самом начале войны друга и коллеги. Одного из главных персонажей, учителя, придумавшего для ребят игру в страну «Синегорию» и погибшего от осколка, зовут Арсений Петрович Гай. Отчасти похожи на гайдаровские и конфликты между подростками. Только у Кассиля они серьёзнее. В «Синегории» действие происходит во время войны. Ремесленники уже работают на заводе, юнги готовятся к морским баталиям. Они не могут тратить много времени на выяснение отношений. Дело — прежде всего. Однако Кассиль понимает, что сугубо производственный роман детям не интересен, поэтому сдобрил книгу иронией и юмором. Вот он описывает, как Валерка Черепашкин ведёт дневник: «Сам Валерка не лишен был честолюбия, о чём свидетельствовали выписанные им на отдельной страничке знаменитые фамилии, которые, так же как и его собственная, начинались на букву «Ч». Здесь были и Чкалов, и Чапаев, и Чехов. Были тут и шахматист Чигорин, и монгольский маршал Чойбалсан, и композитор Чайковский, ну и, конечно, Чарли Чаплин, и пристанский силач Чухрай, и даже неизвестно как попавший сюда чардаш — популярный венгерский танец, принятый, очевидно, понаслышке за фамилию знаменитого танцора». Встречались и другие заметки. Например: «Это случилось тогда, когда я закалял свой характер и силу воли, совсем не держась руками, и опять упал с крыши сарая. Но ушибся не до крови, потому что был уже почти закалённым с этого боку». В произведениях романтика Гайдара подобные краски встречались редко.

Постановщики тоже не чурались юмора. Достаточно сказать, что заметные роли здесь играли Иван Любезнов и Константин Сорокин. Да похулиганить режиссёры были не прочь: в одном из эпизодов у входа в

клуб висит афиша демонстрирующегося там фильма «Музыкальная история», в котором до войны блеснул Эраст Павлович. Сверху красуется слоган: «Из жизни шофёров».

Реальные события повести (и фильма) тоже иной раз не уступали сказочным — все конфликты разрешались с потрясающей быстротой. Но в «Дорогих моих мальчишках» автор ввёл ещё и элементы волшебной сказки. Правда, это не самое сильное место повести. Синегорией правит глупый король Фанфарон. Простые люди страдают от этого самодура. Однако дружба, трудолюбие и честность сметают все преграды, и народ побеждает тирана.

Постановщики «Синегории» Локшина и Гарин аккуратно перенесли сказочный слой на экран. Однако Эрасту Павловичу будто этого было мало, и он как актёр плавно перешёл в более капитальную сказку — на «Ленфильме» начали снимать «Золушку» — сказку про замарашку, которая, несмотря на временные трудности, дождалась всё-таки своего принца. С ним она будет жить-поживать да добра наживать. В общем, это такие «Алые паруса» для маленьких детей.

Советский киновариант сказки получился удачным. В первоисточнике Шарля Перро она тоже производит нужный эффект — приучает к работоспособности, вселяет оптимизм. Но кино заметнее и проще для восприятия. Особенно если перенести сюжет на экран умеючи, с привлечением лучших сил. Именно это и сделали ленфильмовцы, ведомые режиссёрами Надеждой Кошеверовой и Михаилом Шапиро.

Сейчас трудно сказать, кому первому пришла идея о таком фильме. Творчество, особенно «многолюдное», как, например, кино, процесс итеративный, многие события тут не фиксируются во времени, одно дополняет и развивает другое. Всё же отправной точкой можно считать случайную встречу в конце войны, когда, возвращаясь поездом из эвакуации, артистка Янина Жеймо и кинорежиссёр Надежда Кошеверова оказались попутчицами. У скромной миниатюрной травести был такой забитый вид, что Надежда Николаевна посочувствовала, мол, вам сейчас впопору играть Золушку.

Через какое-то время в Ленинграде режиссёр рассказала о той встрече своему бывшему мужу Николаю Акимову, с которым она сохранила хорошие отношения. Тот загорелся идеей и принялся уговаривать драматурга Евгения Шварца написать сценарий. Они были давними соратниками, Акимов хотел ставить «Тень» и «Дракона». Евгений Львович не устоял перед его напором, написал, режиссёр подала заявку на студию. 29 мая 1945 года на заседании художественного совета «Ленфильма»

«Золушка» была утверждена к производству.

Однако прежде чем говорить о кинокартине, давайте представим в общих чертах, какая обстановка сложилась в ту пору в стране, взглянем на «пейзаж после битвы».

В послевоенные годы несколько вырос уровень жизни советских людей в городах. В декабре 1947-го была отменена карточная система распределения продовольственных и промышленных товаров. Одновременно прошла денежная реформа, в ходе которой был произведён обмен старых денег на новые из расчёта десять к одному. Реформа оздоровила финансовую систему как таковую, однако на практике привела к изъятию у населения наличных средств и отрицательно сказалась на благосостоянии советских людей. После 1947 года регулярно, каждую весну, происходило снижение розничных цен в городах. Они снижались пять раз. Цены на потребительские товары в сельских магазинах официально были выше, чем в городских. Росли и общественные фонды потребления, в том числе суммы отчислений на социальное страхование, пособия одиноким и многодетным матерям, стипендии учащимся. Широлись масштабы жилищного и культурно-бытового строительства, правда, они отставали от темпов роста городского населения, большинство которого проживало в бараках, коммунальных квартирах или общежитиях. Повышение уровня жизни горожан достигалось в основном за счёт выкачивания всё новых и новых средств из деревни, влачившей жалкое существование.

Война тяжело отразилась и на состоянии сельского хозяйства. В деревнях почти на треть сократилось число трудоспособного населения, уменьшились посевные площади, была уничтожена значительная часть скота, предельно износилась сельскохозяйственная техника. Крупнейшие заводы сельскохозяйственного машиностроения — Сталинградский и Харьковский тракторные, Ростсельмаш — за годы войны оказались почти полностью разрушенными. Единственным средством выживания крестьянства стало личное подсобное хозяйство, которое даже выросло за годы войны. Глубочайший кризис, переживаемый сельским хозяйством, усугубила катастрофическая засуха 1946 года, поразившая наиболее плодородные регионы страны — Поволжье, Северный Кавказ, Центральную чернозёмную область, Украину и Молдавию. В 1947 году в эти районы приходит голод, что усилило массовый отток людей из деревни.

Резонно было задаться вопросом — пойдут ли в это несытое время люди в кино? До сказок ли тут, если приближается твоя очередь убирать места общего пользования в многонаселённой коммунальной квартире?

Если сын, вот хулиган-то вырастет, на днях разбил мячом стекло у соседа, и теперь придётся платить, а денег и без того не хватает. А больные родители? А муж, вернувшийся с фронта, раненый и контуженный?..

Да, пошли и смотрели. Фильм был готов в апреле 1947 года и стал одним из лидеров проката — занял четвёртое место, его посмотрели свыше 18 миллионов зрителей.

Давайте вспомним непосредственно сказку Перро, подарившую киношникам фабулу. Вдовец-дровосек, его дочка, мачеха с двумя дочерьми. Фея с её благодеяниями, счастливый брак Золушки и принца. Всё просто, без затей. Короля у французского писателя практически нет. Он упоминается мельком один раз. Когда нарядная Золушка впервые приехала на бал, собравшиеся были поражены её красотой. «Даже сам старик король не мог на неё наглядеться и всё твердил на ухо королеве, что давно не видел такой красивой и милой девушки». Этим дело и ограничилось. Поэтому в буквальной экранизации Гарину делать было бы нечего. Но ведь ленинградцы собирались снимать фильм не только для детей, им хотелось создать универсальное произведение, которому «все возрасты покорны». Стало быть, советскому сказочнику Евгению Шварцу придётся писать оригинальный сценарий.

Проделав филигранную работу, Евгений Львович прекрасно справился с этой задачей. Оставив почти революционную идею подлинника — кто был никем, тот станет всем, — драматург не просто осовременил сказку, а наполнил её сочными, столь заманчивыми для артистов характерами, одарил персонажей прекрасным, афористичным текстом. Не случайно цитаты из фильма вошли в повседневный обиход наших людей: «У меня такие связи, что сам король может позавидовать» (Мачеха); «Неужели это я?» (Золушка); «Очень вредно не ездить на бал, когда ты заслуживаешь» (Фея); «Я не волшебник, я только учусь» (Мальчик-паж)... Одной из самых заметных в «Золушке» стала фигура Короля, которого сыграл Гарин.

Уже на стадии сочинения сценария было ясно, что главную героиню должна играть Жеймо, эта потомственная циркачка уже раз двадцать снималась в кино, хорошо держится перед камерой. Другие варианты не рассматривались. Сразу на роль Мачехи была выбрана Фаина Раневская. На остальные пробовались многие артисты. В частности, на роль Короля претендовали Константин Адашевский и Юрий Толубеев. Последний по иронии судьбы однажды уже был королём у режиссёров... Гарина и Локшиной в «Принце и нищем».

Сейчас трудно представить в этой роли другого артиста. Впечатление, что фильм снимался именно для Эраста Павловича. Сначала на экране

появляется королевский герольд. Он сообщает о предстоящем во дворце бале, о том, как трепетно готовится к нему Король: встал в пять часов утра, вытер пыль, побывал в кухне, теперь бежит по дороге — проверяет, всё ли в порядке. На общем плане видно, как несколько человек — Король и свита — бегают возле дворца. Неподалёку лесничий рубит сухое дерево, и тут к нему подходит Король. Он интересуется жизнью лесничего и, когда узнаёт про деспотичный характер его супруги, убит горем. Он так огорчён тем, что в его королевстве есть неблагополучные семьи, что готов отречься от престола. Мол, виноват, не сумел наделить всех счастьем, недостойн быть королём. Однако как быстро вспылит, так же и остыл. Пригласил лесничего и Золушку на бал, после чего обуреваемый заботами побежал дальше.

Прежде чем говорить о его игре, давайте посмотрим, что писал об артисте в своих дневниках хорошо разбирающийся в людях Шварц. Он признавал, что Гарин — человек далеко не простой. «Тут надо мне будет собраться с силами. Тут я не знаю, справлюсь ли. Это фигура! Лёгкий, тощий, непородистый, с кирпичным румянцем, изумлёнными глазами» — так написал Евгений Львович в дневнике 4 апреля 1955 года. И на следующий день продолжил: «С изумлёнными глазами, с одной и той же интонацией всегда и на сцене и в жизни, с одной и той же повадкой и в двадцатых годах и сегодня. Никто не скажет, что он старик или пожилой человек, — всё как было. И кажется, что признаки возраста у него — не считаются. И всегда он в состоянии изумлённом. Над землёй... У него есть подлинные признаки гениальности: неизменяемость. Он не поддаётся влияниям. Он есть то, что он есть. Самоё однообразие его не признак ограниченности, а того, что он однолюб. Каким кристаллизовался, таким и остался. Он русский человек до самого доньшка, недаром он из Рязани. Он не какой-нибудь там жрец искусства. Разговоры насчёт heilige Ernst просто нелепы в его присутствии. Он — юродивый, сектант, старовер, изувер в своей церкви. Он проповедует всей своей жизнью. И святость веры, и позор лицемерия утверждает непородистая, приказчицкая его фигура с острым и вместе вздёрнутым носом и изумлёнными глазами. Чем выше его вдохновение, тем ближе к земле его язык, а на вершинах изумления — кроет он матом без всякого удержу»^{93}.

В дальнейшем нам ещё не раз вспомнятся эти слова, возможно, с какими-то из выводов драматурга захочется поспорить. Однако сейчас, в период работы над «Золушкой», эти слова хочется поддержать обеими руками. Гаринский Король действительно парит над землёй, изумлённым взглядом взирая на окружающих. Он настолько наивен и простодушен, что всякие хитроумные уловки принимает за чистую монету, каковым

своим совершенством пленяет зрителей.

В конце войны Эраст Павлович писал для сборника «Как я стал киноактёром»: «...резюмируя всё по своей актёрской работе, я скажу так: выработались некоторые правила и принципы работы, те самые навыки и характеристики, которые образуют мою, мне свойственную манеру игры — это в плане индивидуальном, актёрском, человеческом; так же как в русло нашего искусства в целом органически влились два свойства — народность и идейность»^[94].

Сегодня каждый зритель может иметь собственное мнение по поводу «Золушки» вообще и игры Гарина в частности. И всё же интересно, как оценили критики работу актёра по горячим следам. Как говорится, только документы.

Вот несколько пазлов, позволяющих увидеть картину целиком:

«Отлично играет короля Эраст Гарин. Актёр очень острый и своеобразный, он всегда смотрит немного со стороны на изображаемых им людей, чуть посмеивается над ними и отгораживается от них. Короля он играет в новой для себя манере, очень искренне, без обычного холодка и с настоящим увлечением. Есть живое обаяние наивности в образе этого дурашливого и чудаковатого старика, то и дело угрожающе сбрасывающего со своей головы корону, восклицающего при этом «ухожу!» и отлично знающего, что никуда он не уйдёт. Чем искреннее и убеждённое играет свою роль Гарин, тем сильнее обнаруживается её комизм и тем правдивее выглядит всё происходящее в королевском дворце» (С. Цимбал, «Ленинградская правда», 17 мая 1947 года).

«Это вздорный и добрый, очень ребячливый и наивный, несмотря на свою седую бороду, сказочный герой. Он очень увлекательно играет в «своё королевство». Совсем как в детской игре, он готов каждую минуту обидеться и заявить, что больше не играет. И чем серьёзнее Гарин в этой роли, тем веселее в зрительном зале. Талантливый и тонкий актёр, актёр острого эксцентрического рисунка, Гарин обладает особым чувством такта. Он ни разу не впадает ни в клоунаду, ни в шарж. Он не комикует и не пытается специально смешить. Он до конца и всерьёз поверил в этот свой образ и потому так легко и весело играет роль короля.

И Гарин, и Жеймо не позируют для сказки, а живут в ней. Они уверенно берут зрителя под руку и увлекают его в свой весёлый и трогательный сказочный мир» (М. Папава, «Советское искусство», 23 мая 1947 года).

«С наименьшим искусством исполняет роль короля артист Гарин. Когда на экране появляется чудаковатая долговязая фигура незадачливого короля,

в зале слышится весёлое оживление. Гарин играет легко. С чувством тёплого юмора смотрит на окружающих то вспыльчивый, то добродушный король» (Ал. Игумнов, «Полярная правда», Мурманск, 10 июня 1947 года).

«Оригинально, с большим юмором исполняет роль короля лауреат Сталинской премии Э. Гарин. Обстановка двора и окружение короля сказочного царства, как и сам король, показаны весьма остроумно. В фильме правильно отражается превосходство мудрости народа, его ума и силы по сравнению с бездельничающими угнетателями, утопающими в роскоши» (М. Филимонов, «Кировская правда», Киров, 25 июля 1947 года).

«Эраст Гарин играет короля в своей эксцентрической, гротесковой манере. Его король смешон и трогателен, суматошен, как марионетка ярмарочного балагана, и вместе с тем глубоко человечен» (Р. Юренев, «Вечерняя Москва», 4 мая 1947 года).

В своей рецензии критик Михаил Папава сетовал на то, что «Золушка» сделана не в цвете. Утешался тем, что в таком виде она «выше, чище и поэтичнее» аляповатого британского «Багдадского вора». Мог ли он предполагать, что казавшиеся тогда маниловскими мечты через много лет станут явью? Между тем в 2010 году московская фирма «Крупный план» при участии опытной американской студии, обладающей суперсовременной технологией для колоризации плёнки, сделала цветной вариант старой кинокартины.

Многие опасались провала — ведь будет нарушена эстетика фильма. Тем более что уже имелся печальный опыт — разукрашенные «Семнадцать мгновений весны» и «В бой идут одни «старики» повлекли за собой шквал негодования, дело доходило до суда, истцы требовали возмещения морального ущерба.

Цветная «Золушка» массового отторжения не вызвала. Встречались, конечно, ортодоксы, заявлявшие, что цветная «Золушка» для них умерла. Однако особого раздражения не наблюдалось. При всём уважении к искусству операторской группы (Евгений Шапиро, Алексей Сысоев, Музакир Шурунов) следует признать, что главное в «Золушке» — прекрасный афористичный текст. Так что какой бы цвет ни был на экране, зрители прежде всего запомнят Пажа с его «я не волшебник, я только учусь» и Короля с его «связи — связями, но надо же и совесть иметь».

Сохранилось много воспоминаний о закулисной стороне съёмок «Золушки», атмосфере, в которой они проходили. Игравший Пажа одиннадцатилетний Игорь Клименков рассказывал журналистам, что Раневская подкармливала его бутербродами; что всеобщий любимец Эраст Павлович частенько приходил на съёмки подшофе. Исполнительница

заглавной роли вспомнила такой случай: «Когда устанавливали кадр, режиссёры попросили Гарина подходить к Золушке с левой стороны. Он категорически отказался. Только справа! Никто не мог понять упорства Гарина. Одна я сразу всё поняла и в душе была ему безумно благодарна. Ещё в 1939 году во время съёмок «Доктора Калюжного» я всегда на крупных планах старалась оказаться левым профилем к аппарату. Гарин это заметил и, хотя прошло семь лет, не забыл. В этом благородном поступке — весь Гарин. Король есть король»^{95}.

После выхода «Золушки» популярность Эраста Павловича в стране стала зашкаливать, актёра знали все от мала до велика. Его Король надолго стал верным спутником зрителей. В 1960-е годы на эстраде начала широко культивироваться так называемая портретная пародия, то есть подражание известным артистам. Гарин с его специфическим голосом и манерами был для пародистов лакомым кусочком. Причём в тексте упор годами делался на давнишнего монарха из «Золушки». Пародий было очень много, правда, ни одну нельзя назвать удачной. Если голосу ещё с грехом пополам юмористы подражали, узнать можно, то с текстами просто беда — совершенно не попадалось остроумных.

Глава восемнадцатая

В КОНЦЕРТЕ УЧАСТВУЮТ...

В сентябре 1945 года Локшина и Гарин были представлены киностудией «Союздетфильм» к награждению медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

В обширном списке сотрудников студии каждому давалась краткая характеристика. Должности у супругов совпадали, каждый — режиссёр II категории. «Стаж работы в данном предприятии» тоже одинаковый — с 1 сентября 1940 года. Далее про Гарина написано: «Талантливый актёр и режиссёр, лауреат Сталинской премии, работник большой творческой инициативы, изобретательности и выдумки. Во время эвакуации поставил фильм «Принц и нищий». Сейчас работает над картиной «Синегория». За время войны, кроме режиссёрской работы, сыграл ряд ролей в больших оборонных фильмах. За успехи в советской кинематографии награждён орденом «Знак Почёта».

Локшина охарактеризована следующим образом: «За время войны проявила себя как работник большой культуры и большого производственного опыта, как прекрасный организатор, знающий и любящий своё дело специалист. В эвакуации в трудных условиях необорудованной экспедиции в Средней Азии успешно поставила фильм «Принц и нищий»^[96].

Поклонники Гарина восторгались его каждым, самым малозначительным поступком. В статье «Правда артистизма» критик Михаил Блейман описывал, как Гарин выходил на поклоны после успешной премьеры поставленного им спектакля «Вас вызывает Таймыр», это было в 1948 году: «Режиссёр долго не появлялся. Наконец мы увидели немного сутулого, но казавшегося устремлённым вперёд человека в небрежном сером костюме. Актёры расступились, но он остановился. И только тогда, когда всё внимание публики сосредоточилось на нём, он проделал несложный ритуал благодарственного поклона с предельным и покоряющим изяществом.

Я давно знал Гарина — по спектаклям, по фильмам, по домашним чаепитиям. (Последняя «крамольная» подробность в журнальной публикации вычеркнута. — А. Х.) На этот раз он покорила и меня тем, как сыграл кланяющегося публике режиссёра. Я не ошибся в слове — он

действительно это «сыграл». Казалось, он был удивлён и растроган успехом и вместе с тем был им удовлетворён, уверенный, что иначе и не могло быть. В короткий поклон он вложил многоплановое содержание»^[97]. В свою очередь Гарин тоже мог оценить подобные «пустяки». Например, он любил рассказывать про Станиславского, который после премьеры «Горячего сердца» вышел на сцену и так держался, что смог выжать максимум аплодисментов.

Наряду с театральной сценой Эраста Павловича одарила толикой аплодисментов и эстрада, которой он не чурался.

В середине прошлого века эстрадные концерты были популярным зрелищем. Зрителей привлекало разнообразие — вокальные, музыкальные, разговорные номера. Улицы пестрели афишами, в которых указывались все участники и обязательно — внизу, крупным шрифтом — конферансье. Тут тоже имелись свои корифеи, особенным успехом пользовались парные конферансы: Лев Мирон и Марк Новицкий, Тарапунька и Штепсель (сиречь Юрий Тимошенко и Ефим Березин).

В выходные и праздничные дни зрителей битком, артисты нарасхват. (Отсюда анекдот про актёра, отказывающегося от выгодных зарубежных гастролей: «Не могу — у меня ёлки».) Многие именитые артисты участвовали в сборных эстрадных концертах, читали рассказы или стихотворения, играли отрывки из спектаклей. Дань этому отдали, например, Игорь Ильинский и Сергей Мартинсон. Гарин и Осип Абдулов играли в инсценировке рассказа Чехова «Счастливчик». Известный эстрадный драматург Владимир Соломонович Поляков писал сценки специально для Зои Фёдоровой и Гарина.

Вообще Владимир Поляков сделал для советской эстрады больше, чем кто-либо другой. Коренной «питерец», ленинградец, «крёстный сын» Зощенко, он лет двадцать тесно сотрудничал с Аркадием Райкиным. Писал для него монологи, сценарии эстрадных спектаклей. Многие крылатые слова и выражения, вошедшие в обиход с лёгкой руки «нашего великого сатира», были сочинены Поляковым. Но сопровождаются ссылкой «как говорил Райкин». То же слово «авоська», например. Его впервые произнёс в 1935 году один райкинский персонаж в монологе, который сочинил Поляков, придумавший это ставшее знаковым слово.

Эстрадная пьеса «Будни и праздники» была написана Поляковым для Фёдоровой и Гарина в 1940-х годах. В ней три картины, каждая состоит из двух частей. В первой показано счастливое начало какого-либо события, во второй — та же самая ситуация показана через два месяца. Что делается с молодой семьёй, новой столовой, театральной премьерой. Фёдорова и

Гарин играют соответственно жену и мужа, официантку и посетителя, двух театральных актёров. Показывают, как создаётся праздничное настроение и как оно исчезает, превращаясь в формальность. Приведём здесь фрагмент первой картины «Семья». Её персонажи молодожёны, сначала они сидят, обнявшись, и воркуют.

«Он. Скоро второй час ночи, а спать не хочется. Вот так бы сидел и сидел бы с тобой целую вечность.

Она. И куда бы друг от друга не отходили... Милый!..

Он. Хорошая!..

Она (*напевает*). Как я люблю глубину твоих ласковых глаз, как я хочу к ним прижаться сейчас гу-ба-ми...

Он. Тёмная ночь та-та-ри-та-ра-ри-та-ра-рам...

Она. Тара-ра-та-ра-ра-ра-ра-рам та-ра-ри-ти-ра-ра-ра... (*Смеются, целуются.*)

Он *закуривает* (видимо, описка — вынимает. — А. Х.) *папиросу*.

Она *достаёт спички и даёт ему прикурить*.

Он. Спасибо, родная. Вот ты знаешь как странно. Ведь уже прошла целая неделя, как мы с тобой вместе, а мне кажется, что мы только что поженились, всё кажется таким новым, неизведанным, прекрасным...

Она. Да, да... (*Хочет взять со стола книжку.*)

Он (*предугадывая её желание*). Ты хочешь почитать? На. Она. Спасибо, родной.

Он. Почему к нам не заходит твой приятель по школе — этот Михаил Степанович?

Она. Не знаю.

Он. Ты ему обязательно позвони. Очень приятный парень. Пусть он нас не забывает.

Она. Гриша.

Он. Что, солнышко?

Она. Ты меня лю?

Он. Лю. А ты меня лю?

Она. Лю. Очень лю! (*Целуются.*)

Он. Милая!

Она. Дорогой.

Он. Любимая!

Она. Любимый.

Вместе. Какое счастье!..

Действие следующей картины проходит через два месяца. Супруги сидят спиной друг к другу.

Он. Скоро второй час ночи, а мы сидим, как всё равно на дежурстве... Спать хочется, как будто не спал целую вечность!

Она. Боже, как мне всё это надоело. Хоть бы уехать куда-нибудь, что ли... *(Напевает.)* Как я люблю...

Он. Чёрт знает что! Ты же знаешь, как я не люблю это «как я люблю». Нет, ты должна петь назло мне.

Она *(поёт)*. Как я хочу...

Он. А я не хочу! Я не желаю, чтобы ты пела. Если это можно назвать пением. *(Берёт папиросу.)* Где спички?

Она. Откуда я знаю.

Он. Куда ты их положила?

Она. У меня только и дела, что класть твои спички.

Он. Два месяца, как мы поженились, а у меня такое впечатление, что эта вольтинка тянется лет двадцать, не меньше, до того всё это мне осточертело.

Она. Да. Дай мне мою книжку.

Он. Сама возьмишь — не помрешь. Слушай, Катерина, почему к нам заходит твой приятель по школе, этот Михаил Степанович?

Она. Хочет и заходит.

Он. Ты ему скажи, чтобы он больше к нам не пёрся. Противнейший тип. Пусть он забудет дорогу сюда! Слышишь?

Она. Не слышу. Гриша...

Он. Я тридцать пять лет Гриша. В чём дело?

Она. Гриша, ты меня лю?

Он *(зло.)* Лю.

Она. Что ты сказал?

Он *(зло, кричит.)* Лю! Лю, сказал. Лю. Понятно?!

Она. Дурак.

Он. Идиотка.

Она. Болван.

Он. Кретинка!

Вместе. Какое счастье! Тьфу!»^{98}

По аналогичной схеме выстроены сценки про столовую и театр. В финале же автор сформулировал мораль:

«Он. Плохо, когда жизнь разделяется на премьеры и будни, на праздники и на рядовые серые дни.

Она. Хочется жить и работать так, чтобы каждый день был праздником, премьерой, чтобы никогда не было буден.

Он. И, вы знаете, что интересно. Интересно, что это вполне возможно

— ведь это зависит только от нас»^[99].

Даже по этому отрывку видно, сколь высок был уровень эстрады в те годы. Очень остроумна мини-пьеса Полякова «Происшествие в Гнездниковском переулке». Она тоже написана для Фёдоровой и Гарина, там тоже каждый исполняет по несколько ролей. Начинается с того, что легендарный сыщик Шерлок Холмс сидит в своём кабинете на... Арбате.

«Холмс (с трубкой. Дымит. Пускает кольца. Напевает). «Кто весел, тот смеётся, кто хочет, тот добьётся, кто ищет, тот всегда найдёт»... Какая, однако, скука!.. За окном дождь, кружатся жёлтые осенние листья... Такая тоска! И хоть бы какое-нибудь происшествие... Ведь после этого запутанного дела об украденной песне — полнейший простой... Ещё два-три таких дня, и я потеряю свою квалификацию. Однако... Кто-то идёт по лестнице... (Слышен кашель.) Какой-то простуженный человек... Остановился... (Стук.) Стучит ко мне в дверь... Войдите! (Входит женщина в шляпе бордо.) Бьюсь об заклад, что это женщина!

Женщина. Здравствуйте, товарищ Холмский.

Холмс. Здравствуйте. Садитесь. Отдохните. Вы ведь очень устали.

Женщина. Да... Откуда вы узнали?

Холмс. Метод дедукции. Два небольших круга у вас под глазами и размер ваших туфель — говорят мне об этом.

Женщина. Круги я понимаю, а размер туфель?..

Холмс. Это ребячески просто: когда вы ещё только вошли, я заметил, что вы так ступаете ногой, как будто вам жмут ваши туфли... Человек, который носит тесную обувь, — устаёт от ходьбы. Живёте вы далеко, это ясно: вы принесли на подошве своего левого туфля прилипший дубовый лист. В нашем районе и близко — растут только клёны, тополя и берёзы; значит, вы живёте не близко. Если бы вы приехали трамваем или троллейбусом — у вас было бы смято пальто и вырваны пуговицы. Этого ничего нет, значит, вы пришли пешком.

Женщина. Поразительно!

Холмс. Рассказывайте, Мария Иннокентьевна, я вас слушаю.

Женщина. А!.. Откуда вы знаете моё имя?

Холмс. Всё тот же метод. Конферансье, объявляя пьесу, сказал: «Женщина в шляпке цвета бордо по имени Мария Иннокентьевна Базильева».

Женщина. Невероятно!..

Холмс. Выпейте газированной воды без сиропа, успокойтесь. Вот так. Теперь рассказывайте, что произошло с вашим мужем.

Женщина (вскакивает). Боже мой! Откуда вы...

Холмс (*успокаивая ее*). Оттуда. Я слушаю. (*Закуривает.*)

Женщина. Перед вам несчастная девушка, товарищ Холмский...

Холмс. Холмс...

Женщина. Извините... товарищ Холмс.

Холмс. Пожалуйста.

Женщина. Три года тому назад, будучи на вечере джазовой музыки в клубе медико-фармацевтического отделения зубной поликлиники имени Льва Толстого, я познакомилась с молодым человеком по имени...

Холмс. Иван Сидорович Базильев. Не удивляйтесь и продолжайте.

Женщина. Я больше ничему не удивляюсь. У него были чёрные, как угли, глаза, тонкие чувственные губы. Он посмотрел на меня, улыбнулся, и я поняла, что лично для меня всё кончено. А когда он взял меня за руку и спросил, люблю ли я романс «Давай пожмём друг другу руки», я поняла, что завтра мы пойдём в загс. Вы знаете, так и случилось. И вот уже три года...

Холмс. Как вы муж и жена.

Женщина (*волнуясь*). Боже мой! Откуда вы знаете? Холмс. Догадался.

Женщина. Если бы вы знали, как мы жили! (*Грустно.*) Я сама — такая весёлая, такая жизнерадостная, улыбчивая, что просто невозможно. И он был такой весёлый, так улыбался всегда— Мы с ним всегда, всегда смеялись... И вдруг он потерял смех. Ходит мрачный, какой-то совсем не такой и ни разу не улыбнётся. Я не могу жить с таким мужем. Поймите, мне грустно на него смотреть — у меня сердце разрывается. Я так не могу. Где он мог потерять смех? Как его найти? Я вас умоляю. Я знаю — вы всё можете... Помогите мне. Я с вами рассчитаюсь... Хотите деньгами, хотите, я могу пол-литрами, могу единицами — как хотите... Только помогите...

Холмс. Так. Одну минуточку... Когда, вы говорите, он начал терять смех?

Женщина. Ровно три дня назад.

Холмс. Так. А вы не помните... Минуточку... три дня назад он не читал «Крокодил»?

Женщина. Читал. А что?

Холмс. Кажется, я напал на след. Вы можете сказать точно, в котором часу имело место это событие и потом час за часом, что он делал?

Женщина. Могу. Это было в три часа дня. Он читал «Крокодил» и пил чай, без сахара, потом он пошёл в наш районный загс насчёт справки.

Холмс. Насчёт какой справки?

Женщина. О сыне. У нас сын. Петя. Он внесён в мой паспорт, а с мужа вычитают военный налог. Вот он и ходит за справкой.

Холмс. Получил?

Женщина. Нет.

Холмс. Понятно. Потом?

Женщина. Потом, это было на следующий день — в воскресенье, мы с ним были на концерте: на вечере сатиры и юмора, в театре эстрады.

Холмс. Ясно. У меня в руках важнейшие нити. Послезавтра в 10 часов 11 минут я жду вас. Успокойтесь. Возьмите себя в руки. Мы распутаем это дело.

Женщина. Я просто не знаю, как мне вас благодарить.

Холмс. Это тоже узнаю»[100](#).

Далее великий сыщик отправляется туда, где человек терял врождённую способность смеяться: в загс, в эстрадный театр. Про скучный «Крокодил» он понял заранее. (Представляете, каково это писать мне, который работал в «Крокодиле». Правда, полвека спустя, в последний год его существования. — А. Х.)

Глава девятнадцатая

НА СКУДНОМ ПАЙКЕ

В истории советского кино за периодом 1943–1953 годов прочно закрепился несколько пренебрежительный термин «малюкартинье».

Причин уменьшения производства художественных фильмов несколько. В первую очередь кинопроцесс в стране был нарушен из-за наложившей на всё трагический отпечаток Великой Отечественной войны. Строгая цензура тоже мало способствовала расцвету творческой деятельности. Ко всему прочему в стране началась борьба с космополитизмом в искусстве.

Ряд партийных постановлений нацеливал авторов на создание образа положительного героя нового общества, строителя коммунизма, призывал всячески поддерживать ростки будущего, воспитывая советских зрителей в духе любви к родине.

Эти факторы привели к тому, что количество выпускаемых фильмов постепенно снижалось. Если до войны ежегодно делалось в среднем порядка пятидесяти фильмов, то с 1943 по 1953 год — раза в три меньше. В 1951-м на экраны вышло всего 9 (прописью — девять) полнометражных фильмов.

Подобная урожайность отразилась на судьбе всех кинематографистов, Гарин не стал исключением. Настроение было мрачное. Находишься в расцвете сил, а приложить эти силы некуда. О режиссуре приходилось только мечтать. Предложений сниматься было мало. Через два года после «Синегории» Гарин сыграл в военном фильме Григория Александрова «Встреча на Эльбе». Драматическую историю о победе над Германией Григорий Васильевич сдобрил изрядной порцией юмора. Комические функции выпали на долю Фаины Раневской, Владимира Владиславского и Эраста Павловича. Он играл адъютанта американского генерала, капитана Томми. Роль почти без слов, поскольку вояка вечно подшофе и говорить толком не в состоянии.

Через три года в экранизации «Ревизора» Эраст Павлович сыграл почтмейстера Шпекина. Ему, который в молодости прогремел ролью Хлестакова в мейерхольдовском шлягере, участие в реалистической киноверсии большой радости не принесло.

В том же 1952 году Гарин засветился в казахском фильме «Джамбул». (Том самом, что упомянут в устной эпиграмме про незадачливого

кинокритика: «Не мог «Джамбула» от «Джюльбарса», как мы ни бились, отличить».)

Это типичный советский байопик той поры, в высшей степени идеологически выдержанный. С очень забавными советскими реалиями, как правило, безобидными. Особенно хороша сценка, где Джамбула принимают в почётные пионеры. Однако смотреть фильм не грех и сегодня. Его даже можно назвать мюзиклом. Поскольку заглавный акын всё время поёт, да и некоторые другие персонажи не прочь блеснуть своими вокальными данными.

Фильм очень наивный. Сценарий, как выразился бы Зощенко, маловысокохудожественный. Между первой и второй половинами фильма провал примерно в полвека. Был Джамбул молодой — и вдруг сразу старик.

Гарин играет пьянчужку конвойного, который охраняет арестованного Джамбула. Как и все остальные конфликты фильма, отсидка акына завершается благополучно, то есть освобождением.

Все эти эпизодические роли были лишь полумерами, хотелось более заметной, более самостоятельной работы. Отчасти это желание заполнили короткометражные комедии «Синяя птичка» и «Фонтан».

В те годы многие сатирики почему-то работали попарно: Владлен Бахнов и Яков Костюковский, Владимир Масс и Михаил Червинский, Михаил Вольпин и Николай Эрдман. В середине 1950-х начинали Аркадий Арканов и Григорий Горин, Феликс Камов и Эдуард Успенский, чуть позже Александр Курляндский и Аркадий Хайт...

Очень сильная пара была Владимир Дыховичный и Морис Слободской, эти сатирики писали вместе с 1945 года. Тогда они сочинили водевиль «Факир на час». Потом были «Воскресенье в понедельник», «200 тысяч на мелкие расходы», «Женский монастырь» и другие популярные пьесы. Помимо этого в творческом активе соавторов имелись сатирические стихи, пародии, фельетоны, эстрадные программы. Многие их произведения по праву считаются классикой советской сатиры.

Хотя, следует признать, дозволенная степень остроты тогда была невелика. В первые послевоенные годы высмеивать разрешалось разве что медлительных официантов и грубых приёмщиц химчистки. После смерти Сталина началось, по выражению Бенедикта Сарнова, медленное таяние ледника, под тяжестью которого мы жили. Уже можно было замахнуться на бюрократов, взяточников, вороватых снабженцев. За это и взялись Дыховичный и Слободской — в июне 1953 года они принесли на «Мосфильм» творческую заявку на серию из восьми короткометражных кинокомедий с общим сатирическим героем «Похождения Петухова».

Герой цикла — не шибко эрудированный бюрократ, руководящий работник маленького масштаба. Специальности толком у него нет, поэтому, по его словам, с неруководящей работой он не справится. Его перебрасывают с одной должности на другую, а Петухов идёт на всякие хитрости, лишь бы удержаться на командном посту.

Роль Петухова авторы писали в расчёте на Гарина. Предполагалось, Эраст Павлович и Локшина станут и режиссёрами. 16 июня с авторами был подписан договор на первые три короткометражки.

Гарин и Локшина охотно включились в эту работу. Ещё бы — появился просвет в тучах. Вскоре супруги написали первый вариант режиссёрского сценария новеллы «Синяя птичка». Главным управлением кинематографии было предложено сделать некоторые исправления. 1 сентября 1953 года начальник сценарного отдела Главного управления кинематографии Игорь Чекин и главный редактор В. Бирюкова представили своё заключение по новому варианту режиссёрского сценария. Здесь замечаний было существенно больше:

«Литературный сценарий был написан в условной гротесковой манере, вполне органичной для сатирической комедии. Режиссёрский же получился перегруженным бытовыми реалистическими деталями (начало сценария, проход Петухова, приезд колхозников, хлопоты тёти Нюси и др.), которые вступили в противоречие с условностью комедийных ситуаций сценария.

Кроме того, в этих бытовых кусках, главным образом в начале сценария, излишне акцентируется атмосфера захолустья, царящая в маленьком провинциальном городке, что может дать искажённое представление о нашей провинции».

И далее:

«Введён в режиссёрский сценарий образ Зазубрина, бывшего руководителя Горпромторгснабтехсбыткоопинсоюза, образ хотя и очерченный весьма схематично, но выглядящий в то же время излишне оглуплённым.

Взятые вместе образы Петухова, Зазубрина, Фикусова, сотрудников учреждения создадут неправильное представление о советских людях»^{101}.

Степень остроты, искажающей образ советских людей, можно представить из такого диалога чиновника с вышестоящим начальником:

«Голос Макарова (строго). Товарищ Петухов, когда, в конце концов, вы будете сами решать подведомственные вам вопросы?»

Петухов. Товарищ Макаров, ей-богу же я давно сам решил самостоятельно решать все вопросы...

Трубка. Так почему же вы их не решаете?

Петухов (подобострастно обращаясь к трубке). А я ещё не мог решить пора ли начинать самостоятельно решать...

Трубка. Что же вас задерживает?

Петухов (трубке просительно). Установочку бы... Хорошо бы письменную... Чтоб, значит, решать... И как решать...

Петухов в течение всего разговора обращается к трубке, как к живому собеседнику — улыбается ей, играет лицом, жестикулирует.

Трубка. Не надо вам ждать установки, товарищ Петухов.

Петухов. Это считать как установку?

Трубка (строго). Считайте, как хотите... Но учтите — если вы не будете решать сами свои вопросы, то вопрос о вашей работе будем решать мы...»^{102}

В принципе, сценарий опытных сатириков написан хорошо. Драматурги вложили в уста персонажей смешные словообразования, всякие «протирация брюк», «хвостовилияние», «торопизм», «вьюнизм». После 1967 года этот приём успешно взяла на вооружение администрация «Клуба ДС» «Литературной газеты», где на 16-й полосе фигурировали всякого рода «сазонизмы», «психологизмы», «зоосадизмы».

После преодоления «полосы препятствий» двадцатиминутная «Синяя птичка» в конце концов была завершена. Однако из-за неудобоваримого формата в прокате картина появлялась редко.

Через два года был снят второй фильм из этой серии — получасовой «Фонтан». На этот раз Петухов на водопроводном фронте — возглавляет городской трест водопровода и канализации «Водоканал». Ему нужно провести какую-либо заметную акцию. Он решает соорудить в городе большой фонтан. Не просто фонтан, а «запустить какие-нибудь барокко в стиле ампир». И чтоб струя высотой метров пятнадцать.

Гордость района начинают сооружать за городом — чтобы возвращающийся из командировки председатель райсовета Логинов по пути из аэродрома сразу заметил следы деятельности «Водоканала». Открыть планируют к его приезду. Петухов и речь репетирует: «Эта струя, товарищи, будет новой свежей струёй во всём деле благоустройства нашего города»^{103}.

На торжественное открытие фонтана с трудом собирают народ. Грандиозный фонтан успешно запускают, однако из-за работы этого помпезного сооружения в городе моментально пропала вода. На этом Петухов и погорел.

Сценарий третьего фильма сатирической «петуховиады» назывался

«Дорогой племянник». Там Гарин прямо, как в мейерхольдовском спектакле «Д. Е.», должен был играть семь ролей, в том числе женские. Подобное решение объясняется тем, что по сюжету в конторе у героя работают исключительно его родственники. Поэтому все они внешне похожи. Уже были готовы эскизы грима, гримёрша проверяла варианты на лице исполнителя всех ролей, отчего его лицо, по словам Эраста Павловича, превратилось в портянку. Однако дело продвигалось слишком медленно. Локшина и Гарин поняли, что такими темпами далеко не уедешь, и охладели к идее ставить остальные короткометражки «петуховского» цикла. Хотелось более масштабной работы. Если таковой нет в кино, хотя бы в театре. И тут более чем кстати появилась новая пьеса любимого ими Евгения Шварца — «Медведь».

Глава двадцатая

ГИПЕРБОЛОИД РЕЖИССЁРА ГАРИНА

Когда я говорил знакомым, что сейчас пишу про Гарина, некоторые полушутя спрашивали: «Это у которого гиперboloид?» И в один прекрасный момент я понял, что этим вопросом сделана своеобразная подсказка, как можно рассказать о режиссёрских амбициях Эраста Павловича.

Инженер Алексея Толстого изобрёл универсальное оружие, наподобие нынешнего лазера. Оно понадобилось ему, чтобы установить власть над миром.

Советский режиссёр не нуждается в подобных стремлениях. Ему достаточно установить власть над драматургией, актёрами и зрителями. На это направлена всякая театральная система. Собственной системы Эраст Павлович не изобрёл, это удел немногих. Ему оставалось использовать уроки наставников, чужой опыт и природную предрасположенность к занятию режиссурой.

Те режиссёры, кто разрабатывал свою систему, становились реформаторами театра. К ним принадлежал Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Гарин был его старательным учеником, вобравшим основные постулаты творческого метода своего кумира.

В первую очередь он обращал внимание на драматургию. Имелись писатели, с которыми Эраст Павлович был «одной крови». Это Шварц и Эрдман. Они близки ему и в человеческом, и в творческом отношениях. В один прекрасный день он узнал, что Евгений Львович написал новую пьесу и сразу загорелся — поставить! Причём первому, раньше всех, в Театростудии киноактёра. Тем более что дорога ложка к обеду — в 1956-м Шварцу стукнет шестьдесят...

Ставили, как всегда, вместе с Локшиной, работа спорилась, пьеса пленительная. Только название подкачало — «Медведь». Во-первых, такое есть у Чехова. Зачем повторяться?

Перед тем как печатать афишу, «дирекция, художественный совет и режиссёр» отстучали автору телеграмму с просьбой изменить название. Шварц предложил на выбор пять вариантов, москвичи остановились на парадоксальном: «Обыкновенное чудо». Под таким названием 18 января 1956 года была показана премьера.

До этого Гарин соприкасался с «особами королевской крови»,

порождёнными фантазией Евгения Львовича, на радио (Царь-водокрут в «Сказке о русском солдате») и в кино (Король в «Золушке»). И вот ещё один монарх — на этот раз в театре.

В «Золушке» Король был ближе и понятнее детской аудитории. В «Обыкновенном чуде» роль Короля более сложная. В прологе пьесы автор говорит о нём так: «Вы легко угадаете в нём обыкновенного квартирного деспота, хилого тирана, ловко умеющего объяснять свои бесчинства соображениями принципиальными. Или дистрофией сердечной мышцы. Или психастенией. А то и наследственностью. В сказке сделан он королём, чтобы черты его характера дошли до своего естественного предела».

Гарин играл в соответствии с пожеланиями автора, и, по общему признанию, это была лучшая роль спектакля, который шёл чуть ли не каждый день. После одного из представлений зрители подарили Эрсту Павловичу плюшевого медвежонка, у которого на цепочке висела медная табличка с надписью: «Ты оживил меня и сотворил чудо».

Затем новая полоса удач продолжилась: через 30 лет после нащумевшей постановки «Мандата» у Мейерхольда у Локшиной и Гарина появилась возможность реконструировать этот спектакль в Театре-студии киноактёра.

Комедия Николая Эрдмана выдержала испытание временем. И всё же второй «Мандат» не мог быть полным повторением спектакля 1925 года. Жизнь вынуждала внести коррективы. Ушли в область предания многие старые типажи. Но вот мещане, пусть и повесившие «новую вывеску», попадают, будь они неладны. Тут уже вторая половина третьего акта заставит сегодняшних зрителей насторожиться.

Чем руководствовались постановщики, думая об оформлении спектакля? В статье «Второй «Мандат» Гарин писал:

«а) Последние полтора десятилетия мы приучали зрителя признавать декорации хорошими только тогда, когда они конкурировали с подлинной природой, показываемой в кино.

б) Французы и англичане, гостившие у нас в Москве, показали условные декорации, бытовавшие на наших театрах ещё в 20-х годах.

в) Полное восстановление декорации спектакля 25-го года увлекло бы театр на задачи историко-театральные».

И тут же делал вывод:

«Итак — не пассивный натуралистический фон, не прихоти произвольной условности, не историко-театральные задачи.

Нужны: опять тот самый «простой» фон, площадка для показа игры с признаками конкретного быта и аксессуарами того времени»^[104].

Художники Людмила Демидова и Виктор Шестаков справились с заданием постановщиков.

Главной проблемой при подготовке спектакля была и оставалась актёрская. Постановщики намеревались сохранить, не повторяя буквально, остроту характеристик и чёткость актёрских задач, которые были в спектакле 1925 года. Они считали, что игра в сатирической комедии требует безусловной интеллектуальности, обострённого чувства такта, безукоризненной дикционной чёткости.

На сцену вышли несколько актёров из первого, ГосТиМовского, состава исполнителей. Это Михаил Мухин (Сметанич), Сергей Мартинсон (Валерьян), Наталья Серебрянникова (мать Гулячкина) и сам Эраст Гарин. Бывший мейерхольдовец Алексей Кельберер играл две роли — Олимпа Валериановича и Валериана Олимповича Сметаничей.

Автор пьесы не остался равнодушным к постановке. Эрдман охотно брался освежить некоторые репризы, предлагал постановщикам кое-где изменить текст. Например, в 16-м явлении Валериан Олимпович спрашивает Варвару: «А вы часто бываете в кинематографе?» Эрдман предлагает дополнить: «За последнее время, Варвара Сергеевна, я очень серьёзно увлёкся искусством — почти каждую неделю хожу в кино[шку]. А вы часто ходите?» Чуть выше был фрагмент, где Валериан Олимпович спрашивал её же: «А вот вы обратили внимание, мадемуазель, что сделала советская власть с искусством?» Чтобы не возникло проблем с цензурой, драматург пишет новый кусочек диалога:

«— А вот вы обратили внимание, мадемуазель, что сделала советская власть с женщиной?

— Ах, извиняюсь, не заметила. А что же она с ней сделала?

— Я бы сказал, что сейчас образованная женщина ничем не отличается от образованного мужчины.

— Это только по стрижке, Валериан Олимпович, а по фигуре (иногда) всё-таки ещё можно разобраться»^[105].

Спектакль прошёл 70 раз с неизменным аншлагом. Иногда на аплодисменты зрителей выходил и Эрдман. Позже Николай Робертович и Эраст Павлович «пересеклись» на фильме «Необыкновенный город», сценарий которого Эрдман написал в соавторстве с цирковым режиссёром Николаем Зиновьевым. Идея фильма возникла благодаря существованию Уголка Дурова — на экране он трансформировался в целый город зверей, где животные ведут себя подобно людям: учатся, работают, ходят по магазинам, катаются на мотоциклах... Благодаря сценарию этот детский фильм получился очень весёлым. В прологе Гарин сыграл три роли —

снабженца Пал Палыча, чиновника Крутикова, который просит достать ему садовый шланг, и... секретаршу Крутикова. Да, да, женщину — жеманную, с пышной причёской, серьгами в ушах.

С годами у Гарина сформировались определённые вкусовые пристрастия, обозначился круг духовно близких лиц. В первую очередь к такому относились драматурги Евгений Шварц и Николай Эрдман. Для Эраста Павловича тот и другой являлись своего рода талисманами — с ними связаны все его удачи, в частности последние два спектакля. Если бы участвовать в общей с этими мастерами работе! Казалось, об этом можно только мечтать. Но именно это произошло в 1963 году.

Обстоятельства для возникновения подобного альянса были не самыми благоприятными. В 1956 году Шварц начал писать сценарий для создательницы «Золушки», режиссёра Надежды Кошеверовой. До своей кончины в январе 1958 года Евгений Львович успел сочинить около сорока машинописных страниц, примерно треть сценария. После смерти драматурга студия «Ленфильм» просила Эрдмана дописать сценарий, что тот и сделал.

Шварц писал сказку по мотивам своего же «Голого короля». Просто экранизировать эту пьесу нереально — уж слишком там сильны антидиктаторские мотивы. Поэтому писал более безобидный вариант, назвал будущий сценарий «Два друга, или Раз, два, три!..». В окончательном же варианте он назывался «Каин XVIII». Так он и вышел на экраны.

Как ни странно, при жизни Евгения Шварца была сделана лишь одна картина по его сценарию — «Золушка». После смерти знаменитого сказочника вышла экранизация его пьесы «Марья-искусница». «Каин XVIII» стал его третьим фильмом.

Несмотря на то что оба любимца Гарина были выдающимися комедиографами, природа их юмора была различна. В общих чертах можно сказать, Евгений Львович тяготел к иронии, Николай Робертович — к сатире. Первый был тоньше и деликатнее, второй — резче и боевитее. Специфика каждого «соавтора» отразилась в сценарии, в котором линии «любовно-лирическая» и «антимилитаристки-антифашистская» сочетались не всегда гармонично. Но это не сильно отразилось на качестве замечательного фильма, в котором Гарин сыграл главную роль.

Таких остросатирических произведений в советском кино мало. Благо, картина вышла на экраны в конце «оттепели», иначе её подвергли бы сильной цензуре.

«Каин XVIII» — политический памфлет, направленный против

поджигателей войны. Его ставили Надежда Кошеверова и Михаил Шапиро — режиссёры, ставившие «Золушку». Но «Золушка» — поэтический фильм, а «Каин XVIII» — сатирический. Соответственно разные короли. Если первый взбалмошный, то второй — глупый и злой.

Каин — дутая величина. Без всяких на то оснований он корчит из себя гиганта мысли. Его страшит потеря власти, поэтому он стремится к завоеваниям, победоносным войнам, насаждению повсюду своего образа жизни. Если от чудовищного изобретения — самовзрывающегося комара — погибнут миллионы людей, ему не жалко. Вид атомного гриба приводит его в щенячий восторг. Для него главное, чтобы все вокруг жили в страхе. Однако, как это часто случается не только в сказках, сам же от страха и умирает.

Гарин играет великолепно. В этой роли он отошёл от привычного своего амплуа. Внешность у него отнюдь не комическая. Он по-современному красив, ухожен, хорошо подстрижен. С такой холёной внешностью ему впору играть секретаря обкома.

А глазки подкачали. Маленькие, немигающие — они выдают туго соображающего человека. Он их тарасит, силится понять, что ему говорят, и не может. Самых простых вещей не понимает. Это существо создано природой по ошибке, такие вообще не нужны на белом свете.

Сергей Цимбал писал: «Эраст Гарин — один из самых своеобразных по внутреннему складу актёров советского кинематографа. Все его герои кажутся похожими только на него самого, и вместе с тем все они отмечены острой и злой наблюдательностью художника, точным пониманием нелепого и страшного в людях, способностью беспощадно клеймить это нелепое»^[106].

Следующей радостной для Локшиной и Гарина постановкой был фильм «Обыкновенное чудо» по пьесе Евгения Шварца.

Говоря об этой картине, почти всегда сразу вспоминают появившийся через 15 лет одноимённый фильм Марка Захарова. Но одно не перечёркивает другого. Каждая из этих экранизаций сделана в эстетике своего времени, в обеих играют прекрасные артисты. Нет ничего удивительного в том, что оба фильма нравятся зрителям.

Войдя в литературу робко, Евгений Шварц постепенно освоился в этой сфере, можно сказать, занял передовые позиции, в своих произведениях стал смелым, порой даже дерзким. Он беспощадно высмеивал тиранию, двуличие, приспособленчество. Сам драматург так характеризовал суть своего творчества: «Сказка рассказывается не для того, чтобы скрыть, а для того, чтобы открыть, сказать во всю силу, во весь голос то, что думаешь».

Этими словами драматург предварил «Обыкновенное чудо» — одну из «взрослых» сказок. Сюда же относятся «Дракон», «Голый король» и «Тень». Остросоциальные, разоблачительные повествования, содержание которых проецируется на современность. Со временем они не потеряли своей актуальности. В 1976 году любопытное замечание сделал в записных книжках драматург Виктор Славкин: «Интересно, что Евгению Шварцу было позволено в своих пьесах выводить министров только потому, что у нас тогда министров не было — были наркомы. Этому мы обязаны, что сейчас пьесы Шварца звучат острее, чем раньше. Министры были принадлежностью буржуазных государств. Представляете, если бы в пьесе «Тень» действовал бы нарком!..»^{107}

Творчество Шварца часто вызывало сомнения у советской власти. Поставленную в 1940 году пьесу «Тень» вскоре после премьеры убрали из репертуара. То же самое произошло и с «Драконом», поставленным после Великой Отечественной войны в ленинградском Театре комедии. Писавшаяся как антигитлеровская пьеса быстро превратилась в антисталинскую и находилась под запретом до 1962 года. Многие считают её самой смелой пьесой о судьбе нашей страны. «Голый король» был впервые поставлен через три года после смерти Шварца, в 1961 году.

Эраст Павлович считал своей любимой ролью Короля в «Золушке», а Короля в «Обыкновенном чуде» — ролью главной. В 1970 году в интервью журналу «Советский экран» (№ 19) артист рассказывал про своего третьего экранного Короля: «Он натура чувствительная. Только чувства у него, по собственному признанию, «тонкие, едва определимые». То ли музыки ему хочется, то ли зарезать кого-нибудь... Он одинаково готов и на благодеяние и на злодейство. Вот оно, изощёренное, нравственное уродство, которое так мастерски разоблачал Шварц. Король из «Обыкновенного чуда» стал моей главной ролью в кино — как видите, я даже пожертвовал ему своим любимцем — королём из «Золушки». А ведь я столько лет прощал этому добрейшему королю и невоспитанность чувств, и ребяческий деспотизм...»

— Что поделаешь! Наверное, хороших королей не бывает даже в сказках, — понимающе говорит интервьюер Л. Ягункова.

И Гарин подтверждает:

— Да, знаете ли, короли — народ тяжёлый.

Глава двадцать первая

ПОСЛЕДНИЕ КАДРЫ

Элина Быстрицкая в своих воспоминаниях о Гарине, опубликованных в «Ученике чародея», рассказывает о случае, который произошёл на съёмках фильма «Неоконченная повесть». Однажды, причём очень поздно, в её номере послышался стук в дверь. Открывает — на пороге стоит Эраст Павлович с букетом ранних ландышей. В этот день на съёмках произошёл какой-то неприятный для молодой артистки казус, и Гарин, чтобы её утешить, приободрить, оказал такой трогательный знак внимания.

В «Неоконченной повести» у Гарина была эпизодическая роль пенсионера — парикмахера Колоскова. Жизненные обстоятельства привели к тому, что он стал явным мизантропом, сидит анахоретом в своей комнате, без конца ворчит, всем недоволен. Героиня Быстрицкой — врач — старается вернуть ему вкус к жизни.

Следующей картиной, где Элина Авраамовна «пересеклась» с Гариным, была комедия Григория Александрова «Русский сувенир». У обоих там были сравнительно большие роли. Они играли участников иностранной делегации, оказавшихся в силу ряда обстоятельств «во глубине сибирских руд» и воочию знакомящихся там с трудовыми подвигами советского народа. Быстрицкая играла итальянскую графиню, Гарин — шотландского пастора. Я просил Элину Авраамовну рассказать об этой совместной с Эрастом Павловичем работе. Однако ничего интересного она вспомнить не могла. Сказала лишь, что обстановка в группе была не очень хорошая, многие из артистов, в том числе и она, готовую картину даже не смотрели.

О неблагоприятной обстановке на съёмках «Русского сувенира» ещё раньше мне рассказывал Кирилл Сергеевич Столяров. Он начинал там сниматься, играл сына главной героини. В один прекрасный день Александров на съёмочной площадке представил ему шестерых молодых людей — оказывается, его роль разделили на семерых — у него будет шесть братьев. Почему такая метаморфоза? В те дни было объявлено о новой эпохальной идее Н. С. Хрущёва — семилетке народного хозяйства (вместо навязшей в зубах пятилетки). И режиссёр решил по-своему поддержать эту гениальную выдумку генсека: символично, если у героини нового фильма будет семеро сыновей.

Услышав это, Столяров тут же расплевался с режиссёром и отказался у

него сниматься. А многие именитые артисты, которых александровская новация не коснулась, продолжили. Понимали, что цена этому сценарию грош в базарный день. Но всё-таки Александров — авторитетный режиссёр, не последний человек на «Мосфильме», за ним тянется шлейф хороших фильмов, и соглашались.

Гарин играл шотландского религиозного деятеля. В самом начале закадровый голос представляет его: «Магистр теологии Джон Пиблс из Великобритании. Убеждённый ненавистник женщин и принципиальный холостяк». Весь фильм он вместе с остальными иностранцами колесит по сибирским просторам и таращится на достижения советских людей. Из-за своей капиталистической ограниченности бедолаги на каждом шагу попадают впросак. Однако, несмотря на все ухищрения режиссёра поставить их в смешное положение, комических эффектов в картине нет. Это досадно, поскольку здесь снимались мастера, как пишут журналисты, весёлого цеха.

Однажды в конце 1961 года Эраст Павлович и Кирилл Столяров шли по Охотному Ряду. Проходя мимо недавно установленного памятника Карлу Марксу, остановились, посмотрели. Гарин тут же обозвал это гранитное изваяние «котом на холодильнике». Заметил издали, как у «Метрополя» фланируют проститутки. Дёрнул уставившегося на памятник молодого коллегу:

— Да ну его, Маркса. Пойдём лучше посмотрим, как работают марксисточки.

Гарин любил всякие удачные остроты, охотно подхватывал молодёжный сленг, был на редкость ироничен, уснащал свой лексикон забавными словечками. Например, нужно объявить перерыв в репетиции. Иной скажет: «Давайте, товарищи, проветримся, кому надо, пусть сходит в буфет». Эраст Павлович объявлял: «Проветрон и буфетизация». Всё понятно. Если нужно попросить ассистентку принести ему перед уходом коньяку, говорил: «Принеси на дорожку рыженького». Когда требовалось на людях продемонстрировать оптимизм, бодро восклицал: «Ничего! Мы ещё погниём в кинематографе!»

Или пикировка во время репетиции. Хesia Александровна разгорячится, шумит. Эрасту Павловичу надоест этот бедлам, и он цыкнет: «Хеська, припопь себя!» Такого слова не существует, но все вокруг понимают, о чём речь, мол, сядь, угомонись. Присутствующие сдерживают улыбки, Локшина беззлобно успокаивается, и Гарин доволен — остудил страсти.

Брал на вооружение понравившиеся ему удачные каламбуры,

носившие негативный оттенок, вроде «актирсы» или «мельтешливый». А излюбленным ругательством было словечко «пшено». Это как отрицательная рецензия на плохой фильм или спектакль, отзыв о человеке, совершившем скверный поступок, на масштабные события в мире или на работе. Произнесёт с уничижительной интонацией традиционное «пшено», и всё становится ясно. Думается, с самокритичностью Гарина он вполне был способен так отозваться о некоторых последних фильмах с его участием. Тем более что поводов для оптимизма день ото дня становилось всё меньше.

В своё время на спектакль «Мандат» приходил Сергей Есенин. Он не понравился поэту из-за того, что там смеются над маленьким человеком. Его же пожалеть следует! При всём уважении к своему земляку, с «кабацкими» стихами которого он поступал в мейерхольдовское училище, Гарин не мог согласиться с таким постулатом. Подобно большинству задиристой молодёжи того времени он считал, что из «маленького человека» достойной личности не получится. Такой в случае успеха станет мстительным деспотом или даже тираном. Именно у подобных типов возникает мечта о сверхчеловеке.

Возможно, эти взгляды у Эраста Павловича сложились с тех пор, как он участвовал в спектакле «Смерть Тарелкина». Там впервые вышел на сцену Театра Мейерхольда. Играл расплюевского сына Ванечку, безмолвного писаря. Сидит это крапивное семя всё третье действие, записывает, что ему велят. Сам произносит всего два слова. Говорит одному из допрашиваемых: «Извольте подписать».

Пьесу Гарин знал хорошо, комедия ему нравилась. Очень хотелось её поставить. Это удалось сделать Локшиной и Гарину в Театре-студии киноактёра в 1963 году. Эраст Павлович сыграл там Тарелкина. Против всяких ожиданий пьеса не вызвала никакого резонанса и быстро сошла со сцены. Однако постановщики не сдавались и направили свои усилия в кино.

Обстоятельства складывались благоприятно. На студии имени Горького всё утвердили, постановщики, Локшина и Гарин, собрали сильную команду — там были такие гранды, как Анатолий Папанов и Николай Трофимов, сам Эраст Павлович играл Тарелкина и, стало быть, Копылова, в которого по ходу действия превращается персонаж. Группа работала с большим удовольствием, чувствовалось — участники влюблены в будущий фильм. И надо же такому случиться: под конец съёмок, когда Тарелкин-Копылов выходит на улицу, некие взрослые весельчаки забрасывают его снежками. Один из них угодил артисту в глаз...

Не нашлось для него такого доктора Калюжного, который вершил бы чудеса. Глаз пришлось удалить. А учитывая, что второй видел плохо, можно представить состояние артиста.

Нет, коллеги его помнили, старались при случае поддержать, после трагедии он снялся в десятке фильмов, но это уже была работа вполсилы. Как сказал бы его персонаж из «Девушки с гитарой», без куража.

В 1968 году Эраст Павлович «баллотировался» на роль шута в «Короле Лире». Но так же, как в «Докторе Калюжном», его облик не укладывался в рамки советского положительного героя, так же он не укладывался в формат шекспировской трагедии. Григорий Козинцев предпочёл взять Олега Даля. Через год от него уплыла роль Коробейникова в гайдаевских «12 стульях» — жуликоватого архивариуса режиссёр решил сыграть сам. Гарин же ограничился микроскопической ролью театрального критика — всего-то три предложения.

...Обычно биографические фильмы заканчиваются эффектной сценой триумфа героя: полководец выигрывает решающую битву, поэт сочиняет хрестоматийное стихотворение, хоккеист забрасывает победную шайбу. После этого момента славы в кино ничего не покажут, поскольку дальше ничего хорошего не происходит.

В биографической литературе иначе. Здесь жизнь героя приходится исследовать до конца. К сожалению, чаще всего последние дни, а то и годы жизни безрадостны — болезни, потери, одиночество.

В жизни Эраста Павловича случались моменты триумфа. Биографический фильм о нём можно было бы завершить, скажем, выходом «Обыкновенного чуда». Остановиться на этом в книге и не рассказать о последних годах жизни Гарина — значит утаить горькую правду. Заключается она в том, что под занавес жизни из-за своей не востребоваTM артист находился в сильной депрессии. Реже звонил телефон, реже появлялись гости, не нужно было куда спешить, с кем-то до хрипоты спорить, отстаивая свою точку зрения, ругаться, а потом рассмеяться и в знак примирения выпить водочки или, наоборот, вспылив, уйти, хлопнув дверью... То есть не было всего того, к чему он привык, и это страшно угнетало Эраста Павловича. Он стал молчаливым, капризным, тяжёлым на подъём. Это состояние продолжалось долго. Редкие знаки внимания, которые оказывали кинодокументалисты или телевизионщики, положения не спасали.

Эраст Павлович Гарин скончался 4 сентября 1980 года. Он похоронен на Ваганьковском кладбище.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Э. П. ГАРИНА

1902, 28 октября (10 ноября ст. ст.) — в Рязани в семье лесничего Павла Эрастовича и учительницы Мария Михайловны Герасимовых родился сын Эраст.

1910 — поступает в рязанскую частную гимназию Зелятрова.

1917, лето — оканчивает 6-ю Трудовую школу Рязани (новое название гимназии) и вступает в труппу Рязанского городского театра.

1919 — вступает добровольцем в ряды Красной армии (служит по 1921 год).

Октябрь — в составе Рязанского гарнизонного театра приезжает в Москву.

1920 — в составе Первого самодеятельного театра Красной армии участвует в спектакле «Сбитенщик».

1921, ноябрь — поступает учиться в Государственные высшие режиссёрские мастерские (ГВЫРМ).

1922 — принят в труппу Театра имени Вс. Мейерхольда (ТиМ). Вступает в брак с Хесей Локшиной.

1924, июнь — премьера спектакля «Д. Е.», где Гарин играет семь ролей.

1925, 20 апреля — премьера спектакля «Мандат» с Гариным в главной роли.

1926, апрель — получает диплом об окончании Государственных экспериментальных театральных мастерских (ГЭКТЕМАС), студии Всеволода Мейерхольда.

9 декабря — премьера спектакля «Ревизор» с Гариным в роли Хлестакова.

1927, лето — участвует в гастрольной поездке ГосТиМа по Германии.

1928, 12 марта — премьера спектакля «Горе уму» с Гариным в роли Чацкого.

1929, май — увольняется из ГосТиМа.

1930, 17 мая — в Ленинградском театре сатиры премьера спектакля «Уважаемый товарищ», поставленного Гариным и Локшиной.

4 октября — возвращается в труппу ГосТиМа.

1931, 7 февраля — премьера спектакля «Последний решительный» с Гариным в роли Жана Вальжана.

1932, *ноябрь* — премьера радиоспектакля «15 раундов», поставленного Гариным, исполнившим в нём главную роль.

1933 — снимается в картинах «Поручик Кижэ» (режиссёр Александр Файнциммер) и «Большевик» (режиссёры Григорий Козинцев и Леонид Трауберг). Ставит в Первом рабочем театре Ленинградского пролеткульта пьесу Николая Погодина «Поэма о топоре».

1934, *7 марта* — первый фильм с участием Гарина «Поручик Ки-же» выходит в прокат.

1935 — Гарин и Локшина снимают фильм «Женитьба».

1936 — увольняется из ГосТиМа.

1938, *январь* — вступает в труппу ленинградского Театра комедии. 2 *декабря* — премьера фильма режиссёра Александра Иванова «На границе» с Гариным в роли диверсанта Волкова.

1939, *1 февраля* — указ о награждении орденом «Знак Почёта».

13 *июня* — совместно с Локшиной приступает к съёмкам фильма «Доктор Калюжный».

19 *июня* — последняя встреча с Всеволодом Мейерхольдом и Зинаидой Райх на квартире у Локшиной и Гарина в Ленинграде.

1940, *лето* — снимается в фильме «Музыкальная история» (режиссёры Александр Ивановский и Герберт Раппопорт) в роли Тараканова.

1941–1945 — во время эвакуации участвует в патриотических фильмах «Швейк готовится к бою» (режиссёр Климентий Минц), «Иван Никулин — русский матрос» (режиссёр Игорь Савченко).

1941, *15 марта* — за исполнение роли Тараканова в фильме «Музыкальная история» присуждена Сталинская премия 2-й степени.

7 *ноября* — выход в «Боевом киносборнике № 7» короткометражки режиссёра Сергея Юткевича «Эликсир бодрости» с участием Гарина.

1942 — окончание съёмок фильма режиссёров Гарина и Локшиной «Принц и нищий» в Сталинабаде.

1943, *октябрь* — снимается в Москве в роли Апломбова в фильме «Свадьба» (режиссёр Исидор Анненский).

1944, *14 июля* — премьера фильма «Свадьба».

1945, *сентябрь* — Гарин и Локшина представлены к награждению медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

1946 — выход фильма Гарина и Локшиной «Синегория».

Осень — снимается в роли Короля в «Золушке».

1948 — участвует в фильме Григория Александрова «Встреча на

Эльбе».

1950, 6 марта — присвоено звание «Заслуженный артист РСФСР».
1952 — играет почтмейстера ШПекина в экранизации «Ревизора» (режиссёр Владимир Петров). Снимается в фильме «Джамбул» (режиссёр Ефим Дзиган).

1953, июнь — начало работы на «Мосфильме» над циклом короткометражных кинокомедий «Похождения Петухова».

Осень — съёмки киноновеллы «Синяя птичка» (режиссёры Гарин и Локшина) из цикла «Похождения Петухова».

1955 — съёмки короткометражного фильма «Фонтан» из цикла «Похождения Петухова». Участие в фильме «Неоконченная повесть» (режиссёр Фридрих Эрмлер).

1956, 18 января — в Театре-студии киноактёра премьера спектакля «Обыкновенное чудо», поставленного совместно с Локшиной.

Ноябрь — в Театре-студии киноактёра премьера спектакля «Мандат», поставленного совместно с Локшиной «по мотивам работы В. Э. Мейерхольда».

1958 — выход фильма «Девушка с гитарой» (режиссёр Александр Файнциммер) с участием Гарина.

1960 — выход фильма «Русский сувенир» (режиссёр Григорий Александров) с участием Гарина.

1962 — участие в фильме «Необыкновенный город» (режиссёр Виктор Эйсымонт).

1963 — выход фильма «Каин XVIII» (режиссёры Надежда Кошеверова и Михаил Шапиро) с Гариным в заглавной роли.

1964 — выход фильма «Обыкновенное чудо» (режиссёры Гарин и Локшина) с Гариным в роли Короля.

26 мая — присвоено звание «Народный артист РСФСР».

1966 — совместно с Локшиной снимает фильм «Весёлые расплюевские дни» по пьесе Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина». Из-за травмы, полученной во время съёмок, Гарину удаляют глаз.

1971, март — выходит книга воспоминаний Гарина «С Мейерхольдом».

1974, 17 апреля — награждён орденом Трудового Красного Знамени.

1977, 2 ноября — присвоено звание «Народный артист СССР».

1980, 4 сентября — Эраст Павлович Гарин скончался в Москве. Похоронен на Ваганьковском кладбище.

СОПРОТИВЛЕНИЕ МАТЕРИАЛА

ИГОРЬ
ИЛЬИНСКИЙ



Глава первая

РАЗМИНКА ПЕРЕД СТАРТОМ

В один прекрасный день 1907 года пациенты московского зубного врача Владимира Капитоновича Ильинского были удивлены, увидев в приёмной дантиста и местах общего пользования рукописные объявления о спектакле театра «Киу-Сиу». Афиши были сделаны явно детской рукой. Оказывается, свой театр, названный столь романтично по имени одного из японских островов, вознамерился открыть шестилетний сынишка врача Игорь. Он же специально написал пьесу «Мирольф и Геруа», стал единственным исполнителем обеих ролей в спектакле, а также «подрабатывал» билетёром.

После двух-трёх представлений театр прогорел. Выручка, по мнению юного хозяина театра, была пустяковая — 47 копеек. Но если бы мальчик учёл, что когда у людей болят зубы, им не до встречи с прекрасным, то понял бы истинную причину отсутствия аншлагов в театре «Киу-Сиу»...

Игорь Владимирович Ильинский родился 24 июля 1901 года в Москве, точнее в подмосковном селе Пирогове близ Мытищ. Отец Владимир Капитонович был зубным врачом, мать Евгения Петровна занималась воспитанием детей — у них ещё была дочь Ольга, на семь лет старше Игоря.

У матери и отца были передовые взгляды на воспитание: они предоставляли детям много свободы, не донимали их мелочной опекой. При этом родители тактично прививали им высоконравственные взгляды на жизнь, на отношения с другими людьми — и ровесниками, и взрослыми.

У Игоря было много увлечений, он вполне мог заниматься тем, к чему имел склонность. Был период, когда мальчик усиленно занимался спортом: зимой — коньки, летом — теннис и футбол, круглый год — гимнастика.

С годами появились и накапливались театральные впечатления. Источник понятен: родители часто водили детей в разные театры. Вдобавок Владимир Капитонович участвовал в любительских спектаклях, чем приводил в восторг всё семейство. По его стопам пошёл и сын — в детском саду он играл в баснях Крылова. Это мальчику настолько понравилось, что тогда он и решил организовать собственный театр «Киу-Сиу».

Вообще, чувствовалось, что Игорь по своим склонностям — гуманитарий. Это со всей очевидностью подтвердилось при поступлении в казённую гимназию — не прошёл конкурс, срезавшись на арифметике.

Пришлось поступить в частную гимназию Флёрова. Она находилась в Мерзляковском переулке, сейчас там 110-я школа. То было заведение платное, можно сказать, элитное. В нём учились дети московских богачей. Для семьи Ильинских обучение здесь сына было накладно. Однако никаких истерик и стонаний по этому поводу в доме не возникало.

Не нужно думать, будто в семье Ильинских всегда царили тишь, гладь да божья благодать. Нет, конфликты изредка случались. О них Игорь Владимирович чистосердечно написал в своих мемуарах. Однако эксцессы происходили столь редко, что их можно считать, как сейчас принято говорить, математической погрешностью.

Что касается чувства юмора, оно, разумеется, у всех Ильинских врождённое, но и подпитывалось свежими соками: дома в большом фаворе была юмористическая литература — книги и журналы. Игорь, потерпев в детстве фиаско с собственным театром, в один прекрасный момент решил даже издавать в гимназии собственную газету, причём с юмористическим уклоном. Новая затея удалась. В рукописной газете помещались заметки о разного рода событиях гимназической жизни. Отражая содержательную особенность своего издания, Игорь назвал газету «Разный род».

В театрах наблюдалась тяга к комедиям. Тут ничего удивительного — почти все зрители любят комедии. Однако не все примеряют на себя сценические котурны. Игорь же в какой-то момент почувствовал, что его нестерпимо тянет на сцену, говоря выпендренно, манят огни рампы.

В 1914 году Россия оказалась втянутой в Первую мировую войну. Правда, это бедствие не везде ощущалось одинаково. Слишком уж велика Российская империя для того, чтобы горе отразилось повсеместно. Война и мир существовали в разных плоскостях. Где-то далеко гремели бои, а в тылу, в том числе и в Москве, продолжалась привычная жизнь.

Ильинские жили в Глинищевском переулке. Напротив, через Тверскую улицу, в Большом Гнездниковском переулке находился театр «Летучая мышь», созданный Никитой Фёдоровичем Валиевым. Он вышел из недр «капустников» Художественного театра. Однако потом репертуар его заметно разросся. Там ставились и одноактные оперетты, делались инсценировки классических рассказов, звучали песенки Беранже, разыгрывались интермедии на злобу дня.

Эти представления очень нравились юному Ильинскому. Хотелось подражать их создателям. Он делал попытки писать юмористические миниатюры, даже предлагал их в «Летучую мышь». Однако завлит театра и сам Валиев пробу пера юного дарования проигнорировали.

Всё же эти произведения были небесталанны: одну сценку в

маленьком театре «Мозаика» у Игоря приняли к постановке. Он получил заслуженный гонорар — 10 рублей. Для сравнения: фунт осетрины стоил тогда 30 копеек, мешок картошки летом 1 рубль, зимой около двух, чёрная паюсная икра — 1 рубль 80 копеек за килограмм. Бутылка водки (это-то Игорю совершенно не нужно) стоила 60 копеек. Бытует мнение, будто корова до революции стоила 3 рубля. Ничего подобного — порядка 60 рублей. А средняя зарплата «по больнице» была 24 рубля.

Даже в привилегированной гимназии Флёрова ученики были политически безграмотны. Они наблюдали за происходящими в стране событиями, не вникая в их суть. У каждого были свои увлечения. Игорь Ильинский серьёзно увлекался театром. Он видел себя артистом.

Подобная перспектива не вызывала дома особого энтузиазма. Отец уговаривал его отказаться от этой вздорной затеи. Владимир Капитонович сам баловался любительским театром, понимал, что актёрская судьба не сахар — слишком зависимая профессия: от режиссёров, партнёров, драматургов. Зрителей в конце концов.

На ловца и зверь бежит. Стоя в очереди на распродаже обуви, Игорь случайно познакомился со своим ровесником Акимом Тамировым. Юноши разговорились. Выяснилось, что у них есть общие интересы, оба увлечены театром и подумывают об артистической карьере.

Вскоре новые друзья решили держать экзамены в две студии одновременно. Стояла весна 1917 года. Они мечтали учиться в студии Художественного театра. Однако из-за Февральской революции в том году приёма туда не было. Остановились на студии-школе при Московском драматическом театре, размещавшемся в саду «Эрмитаж», и студии Фёдора Фёдоровича Комиссаржевского, родного брата легендарной актрисы. Её имя носил находившийся в Настасьинском переулке театр, при котором была студия.

При этом Игорь и Аким ещё не окончили гимназию. Но уроки кончаются в три часа, занятия в студиях начинаются в четыре-пять, можно успеть.

Игорь на каждом экзамене читал стихотворение Никитина «Выезд троечника^[4]». Малоизвестное произведение не самого известного поэта. Однако юноша чувствовал: в данном случае важно не что, а как. Поэтому смело ринулся на приступ студийных твердынь.

*Ну, кажись, я готов:
Вот мой кафтанишко,
Рукавицы на мне,*

*Новый кнут под мышкой...
Слышь, жена! погляди,
Каковы уздечки!
Вишь, вот медный набор,
Вот мохры, колечки.
А дуга-то, дуга, —
В золоте сияет...
Прр... шалишь, коренной!
Знай песок копает!
Ты, дружок, не блажи;
Старость твою жалко!..
Так кнутом проучу —
Станет небу жарко!..*

Два раза читал, и оба раза был недоволен своим исполнением. Думал, его не примут, и заранее переживал из-за провала. Дома даже не говорил о попытках поступать. И вдруг — о, чудо! — через пару дней выходит из дома, а навстречу мчится сияющий Аким: приняли!

Молодых людей зачислили в обе студии. Пришлось почесать затылки — на чём остановиться. Иной раз при сложном выборе, говорят, мол, у каждого варианта есть свои про и контра. Но здесь оба кажутся равнозначными. Нужно полагаться на интуицию.

Друзья остановились на студии Комиссаржевского и не пожалели о своём выборе. Там царил очень свойская, почти домашняя атмосфера. Всё было по душе — и маленький зрительный зал, и уютное фойе, а главное — отношения между студийцами и их наставниками, которыми являлись сам Фёдор Фёдорович Комиссаржевский и его соратник Василий Григорьевич Сахновский. Это были люди, взгляды которых на искусство импонировали Игорю. Они тактично прививали студийцам мысль о том, что на сцене нужно не просто копировать реалии жизни, а отображать их с помощью условной театральности.

Занятия в студии не мешали гимназии. Скорее помогали, особенно изучению литературы и психологии, поскольку оба предмета преподавались и в гимназии, и в студии.

В 1917 году советская власть отменила восьмилетнее обучение. Игорь автоматически завершил своё среднее образование и поступил на работу в Театр имени В. Ф. Комиссаржевской, таким образом став артистом. Впервые на профессиональной сцене он выступил 21 февраля

1918 года в комедии Аристофана «Лисистрата». Юноша играл роль Старика.

Свою работу в этом театре Ильинский совмещал с выступлениями во многих других. Хотелось бы перечислить все, но...

Об Игоре Владимировиче сложно писать подробно. Он жил размашисто, представлял собой воплощённую энергию, был непосредственным участником многих событий. Воспроизвести картину такой насыщенной жизни можно лишь крупными мазками, поскольку нельзя объять необъятное. Во всяком случае, спустя несколько лет, уже будучи одним из ведущих актёров Театра Мейерхольда, Игорь Владимирович с улыбкой вспоминал о периоде бродяжничества:

«Где я только не работал! И в «Летучей мыши», и в оперетте Потопчиной («Гейша», «Корневильские колокола»), и у Фореггера, и у Бебутова, и в детском театре (коронная роль — медведь Балу в «Маугли»), и в Теревсате, и в Пролеткульте, и в Темусеке, и в театре «Четырёх масок», и в Вольном театре, и в Гос. Показательном театре, и в Моск. Драматическом театре (Тихон в «Грозе»), и в Ленинградском б. Александрийском театре, и в театре им. Комиссаржевской. Во время этих скитаний я причаливал и к самому Художественному театру. Но что-то там мне не понравилось (в то время). Почему-то он напоминал мне либеральную Флёровскую гимназию с инспекторами и классными наставниками. Все ходили на цыпочках. И я тоже походил с месяц на цыпочках, не получил никакой работы, только обещали дать роль одного из шести сидящих на заборе в «На дне», роль со словами: «Эх... эх... эх...»^{108}.

Неизвестно, сколько бы ещё молодого актёра мариновали в ожидании ролей, но в это время на горизонте появился Мейерхольд с лозунгами «Театрального Октября».

Глава вторая

«ЧАЙКА» МЕЙЕРХОЛЬДА

Критик Николай Кладо так сформулировал причины, заставлявшие Игоря Ильинского часто менять театры, роли, амплуа и жанры: «Жадность к жизни, к знанию, стремление переиграть как можно больше ролей, научиться всему, что таит в себе искусство актёра, познать радость восприятия открывающегося перед ним света...»^{109}

Вроде бы общие слова, однако суть выражена точно. Во время поисков и метаний молодой Ильинский зримо увидел, что на одних природных данных далеко не уедешь, мастерству необходимо учиться, нужны театральная школа, твёрдая система.

Такой школой для него стало сотрудничество с Мейерхольдом, с которым он проработал с перерывами с 1920 по 1938 год.

Под руководством Мастера он освоил биомеханику, научился владеть своим телом, чувствовать себя свободно в любой сценической атмосфере, играть в различных жанрах и овладел искусством пантомимы. Последний фактор был весьма важен для актёрской деятельности, Ильинскому он пригодился не только в театре.

Всеволод Эмильевич был режиссёром в двух ведущих столичных театрах, Александринском и Мариинском, когда произошла Февральская революция. Мейерхольд с присущим ему пылом поддержал приход новой эпохи. Он часто выступал перед различными аудиториями, делая в своих речах упор на необходимую революцию в искусстве. Пафос был направлен против «академизма». Старое нужно ломать, утверждать новое.

С воодушевлением режиссёр-новатор принял и Октябрьскую революцию. С января 1918 года он работал в разных секциях театрального отдела Народного комиссариата просвещения, преподавал на Курсах мастерства сценических постановок. В августе вступил в РКП(б). При каждом удобном случае выступал, требовал от актёров, чтобы те во имя искусства всего земного шара отrekliсь от старой России.

Летом следующего года Мейерхольд поехал на лечение в Ялту, где был застигнут наступлением белогвардейских войск и арестован «на Добровольческой территории» деникинской контрразведкой.

После отступления белых Мейерхольд заведовал отделом искусства Новороссийского совета. В Ростове-на-Дону встретился с Анатолием

Васильевичем Луначарским, который перевёл ценного им режиссёра в Москву и 16 сентября 1920 года назначил главой Тео Наркомпроса, где начисто заглохла инициативная работа. Требовалось встряхнуть это ведомство, которое постепенно превращалось в бюрократическое.

Всеволод Эмильевич взялся за дело засучив рукава. Он разработал и возглавил специальную программу «Театральный Октябрь». Суть её состояла в том, что нацеливала участников произвести в искусстве революцию, аналогичную той, которая произошла в государстве. При этом новый пролетарский самодеятельный театр всячески противопоставлялся старому профессиональному. 8 февраля 1921 года в журнале «Вестник театра» были опубликованы так называемые «Лозунги Октября искусства». Первые два звучали так:

«Октябрь искусств — преодоление гипноза мнимых традиций, прикрывающих собой неприятие новых форм, вредную косность, а зачастую вражду к принципам коммунистического строительства.

Октябрь искусств — борьба с шаблонной узкопросветительной тенденцией, которая насильственно втягивает пролетариат в плен феодальной, крепостнической и буржуазной идеологий».

У кипучего Мейерхольда было ещё много идей. Однако действовал он не без перехлёста, и в конце концов от руководства искусством его отстранили: после якобы понадобившихся административных реформ Всеволода Эмильевича хотели понизить в должности. Стать заместителем он не согласился, ушёл в режиссуру — его вполне устраивала чисто творческая работа.

Свои усилия Мейерхольд сосредоточил на Вольном театре Бориса Неволина, в постановках которого в то время участвовал Ильинский. Всеволод Эмильевич предложил переименовать его в Театр РСФСР Первый. С дальним прицелом — мол, потом в стране появятся последователи с другими порядковыми номерами. В этот коллектив вошли артисты двух расформированных трупп: Государственного показательного театра и Нового театра ХПСРО^[5] (в его спектаклях Ильинский, бывало, тоже играл).

31 октября 1920 года состоялось общее собрание труппы Театра РСФСР Первого, на котором Мейерхольд изложил репертуарную программу. В основном к постановке были намечены классические произведения, от Аристофана до «Мистерии-буфф» В. Маяковского. Тут же Всеволод Эмильевич подчеркнул, что все эти пьесы будут служить лишь канвой для спектаклей их театра. Все будут радикально переделываться, осовремениваться, будут обильно оснащены импровизацией на злобу дня.

За этим дело не стало. Театр принялся заказывать актуальные варианты классики известным авторам. Одни соглашались на предложение, другие встречали его в штыки. Когда Цветаевой предложили переделать «Гамлета», она страшно рассердилась. Между «сторонами» возникла перепалка, нашедшая отражение в прессе — журнал «Вестник театра» под общим заголовком «Около переделок» опубликовал следующие материалы:

«Письмо в редакцию.

В ответ на заметку в № 78–79 «В. Т.» сообщаю, что ни «Гамлета», никакой другой пьесы я не переделываю и переделывать не буду. Всё моё отношение к театру Р.С.Ф.С.Р. исчерпывается предложением Мейерхольда перевести пьесу Клоделя «Златоглав», на что я, с вещью не знакомая, не смогла даже дать утвердительного ответа.

Марина Цветаева

II

От редакции.

Редакция «Вестника Театра» по поводу письма Марины Цветаевой обратилась за разъяснениями к В. Э. Мейерхольду и В. М. Бебутову. Ввиду того, что В. Э. Мейерхольд в настоящее время находится на излечении в одной из лечебниц под Москвой, ответы их на запрос редакции печатаются нами в несколько необычной форме переписки между ними. Редакция считает, что эта переписка имеет интерес в связи с острым вопросом о переделках.

С своей стороны, редакция никогда не возлагала больших надежд в этом отношении на М. Цветаеву, очевидно, впитавшую общеизвестные традиции, симпатии и уклоны Всероссийского союза писателей.

III

В ответ на запрос редакции по поводу письма М. Цветаевой мною послано В. Бебутову следующее письмо:

Дорогой товарищ!

Редактор «Вестника Театра» запрашивает меня и вас, не находим ли мы нужным снабдить какими-нибудь комментариями письмо Марины Цветаевой. Какие комментарии? Я счастлив, что сообщение «В. Т.» о том, что Марина Цветаева принимает участие в работе над «Гамлетом» вместе с нами, оказалось ошибкой хроникёра. Читая это сообщение, я думал, что вы привлекли эту поэтессу для совместной с вами обработки тех частей, которые вы взяли на себя. Я готовился предостеречь вас, что не следует иметь дело с Мариной Цветаевой не только в работах над «Гамлетом», но и над «Златоглавом». А почему, не трудно догадаться.

Вы знаете, как отшатнулся я от этой поэтессы после того, как имел

несчастье сообщить ей замысел нашего «Григория и Дмитрия». Вы помните, какие вопросы задавала нам Марина Цветаева, выдававшие в ней природу, враждебную всему тому, что освящено идеей Великого Октября.

Вс. Мейерхольд

IV

Мною послан В. Мейерхольду следующий ответ на его письмо ко мне по поводу письма М. Цветаевой:

Дорогой товарищ!

Ваше письмо получил. Спешу ответить. Прежде всего выражаю недоумение по поводу той части письма Марины Цветаевой, которая касается «Златоглава».

Как? Прошло уже три месяца с тех пор, как эта поэма была сдана мною М. Цветаевой для перевода, и до сих пор она, «не будучи знакома с пьесой, не могла дать положительного ответа»?!

Далее о «Гамлете». Вы ведь помните наш первоначальный план композиции этой трагедии. Всю прозаическую сторону, как и весь сценарий, мы с вами приняли на себя, диалог клоунов (могильщиков), ведомый в плане обозрения, был поручен Вл. Маяковскому и, наконец, стихотворную часть я, с вашего ведома, предложил Марине Цветаевой, как своего рода спецу.

Теперь, получив от неё отказ с оттенком отгораживания от «переделок» вообще, я пользуюсь случаем, чтобы в печати указать М. Цветаевой на неосновательность её опасений. Одно из лучших её лирических стихотворений «Я берег покидал туманный Альбиона» начинается с приводимой здесь строчки Батюшкова и являет в этом смысле лучший образец переделки.

О допустимости переделок вообще лучше не говорить. Даже такая плохая переделка, как канонизированная «общественным мнением» переделка «Турандот» Шиллером по Гоцци (!) мало кого возмущала.

Не в переделках «вообще» тут дело...

Что же касается до того, что вы уловили в натуре этого поэта, то должен сказать, что это единственно и мешает ей из барда теплиц вырасти в народного поэта.

Вал. Бобутов^{110}.

Эта журнальная полемика велась на обочине событий. В центре же внимания театра была работа над спектаклем по пьесе бельгийского драматурга Эмиля Верхарна «Зори».

Эта пьеса, наряду с драмой Ромена Роллана «Взятие Бастилии», считалась самой революционной. В России долгое время, а она написана в

1897 году, запрещали её публиковать и ставить. Но вот времена изменились и, несмотря на Гражданскую войну, «Зори» появились на подмостках в разных городах страны. Этим же спектаклем открылся Театр РСФСР Первый. Это произошло в третью годовщину Октябрьской революции, 7 ноября 1920 года. Премьера «Зорь» вызвала невиданный резонанс.

Чем привлекательны «Зори» для зрителей молодой советской республики? Там показывалась война, перераставшая в народное восстание. Затем революционеры освобождали свой главный город Оппидомань и строили в стране царство социализма. Аналогии более чем прозрачные.

Всеволод Эмильевич души не чаял в верхарновской пьесе. Написанная в стихах и прозе, с большим количеством действующих лиц, она явно претендовала на то, чтобы сделать спектакль — эталон революционного искусства. Всё способствует этому: действие вынесено на площади городов и деревенские поля, преобладают массовые сцены, происходят события исторического значения, сопровождающиеся конфликтами, накалом страстей, борьбой идей.

Уже описание автором первой сцены даёт представление о масштабности пьесы:

«Обширный перекрёсток; справа — дороги, ведущие вверх, в Оппидомань, слева — равнины, изрезанные тропинками. Вдоль тропинок — деревья; их очертания теряются в бесконечной дали. Город осаждён неприятелем, подступившим вплотную. Местность охвачена пламенем. На горизонте огромные зарева; звон набата.

В канавах группами расположились нищие. Другие группы стоят на кучах гравия, наблюдая пожар и обмениваясь замечаниями»^[6].

Ильинский играл фермера Гислена. Это состоятельный человек, рачительный хозяин. Разрушительный порыв революции принёс ему больше вреда, чем пользы. Однако фермер не пытается противостоять ей. Он тоже охвачен общим безумием, страстью крушить всё подряд. Он даже из солидарности с беднотой поджёг своё хозяйство и присоединился к массам, идущим на штурм столицы. Мотив его поведения сродни русскому: «Раз пошла такая пьянка, режь последний огурец». Ильинский даже хотел подчеркнуть бесшабашность Гислена эксцентрическими деталями, да Мейерхольд воспротивился. Похвалив его за темперамент, Мастер сказал:

— Товарищ Ильинский! Я ставлю «Зори» не в том стиле, в котором вы хотите играть. Все мизансцены у меня очень скупые, спектакль должен быть монументален. Ваш выбег и ваши метания не годятся, хотя они интересны и талантливы. Я прошу вас стать у этого куба, упёршись в него

спиной, с раскинутыми руками и взглядом, устремлённым в пространство. Вот так и выпаливайте свой монолог. Так будет хорошо. Я вполне понимаю ваше желание бросать что-нибудь в публику. Даю вам слово, что в одной из следующих постановок я дам вам эту возможность.

Видимо, Всеволод Эмильевич был прав — в какой-то момент фермер пожалел о мирной жизни, работе. Когда рядом с ним остановилась толпа с носилками, на которых лежал умирающий лидер революции, Гислен робко обратился к этому легендарному человеку: «Господин Эренъен, я вижу, вы добры по-прежнему... а я считал вас не таким. Вы — главный человек в Оппидомани, и на наших фермах часто заходил разговор о вас... Мои сыновья за вас заступались... Быть может, они и правы... Но теперь, когда деревня умерла, откуда, скажите мне, придёт к нам жизнь? Где найти уголок, чтобы посеять зерно и вырастить пшеницу? Где найти пядь земли, не отравленную дымом, нечистотами, ядом и войной? Скажите... Скажите!»

Но не получает ответа. Зато ответ хорошо знал Мейерхольд: только революция может привести к светлому будущему. Это он и хотел сказать спектаклем «Зори».

На афишах указывали координаты театра: «Угол Садовой и Тверской, помещ. б. Зон», это на месте нынешнего Концертного зала имени П. И. Чайковского. Из-за нехватки дров и угля представление тогда шло в холодном, слабо отапливаемом помещении. Однако спектакль захватывал, волновал зрителей. Им передавался революционный азарт, идущий со сцены. Театральная Москва с жаром обсуждала премьеру. «Зори» были «Чайкой» Мейерхольда» — так сформулировал успех театра критик Павел Марков.

Мейерхольд без устали разрушал застывшие формы старого театра, его убаюкивающее спокойствие. Это вызывало много нападок ретроградов. Он же спешил уничтожить надоевшие каноны, выработать новый тип актёров, дать зрелище плакатное, чёткое, бросающееся в глаза.

В поставленных Всеволодом Мейерхольдом и его сподвижником Валерием Бебутовым «Зорях» ими апробированы многие режиссёрские новинки. Это был первый подлинно революционный спектакль. Желанные переделки пьесы приближали спектакль к советской действительности. Этому способствовали разовые актуальные вкрапления. Например, 18 ноября в картине «Народное собрание» актёр, игравший разведчика, прибывшего доложить вождю о положении на фронте, обратился к нему с такими словами: «То, о чём я должен рассказать, бледнеет перед гигантскими событиями, которые разыгрались на театре военных действий

в Крыму». После чего зачитал сообщение о штурме Перекопа Красной армией.

Подобные вставки на злобу дня вводились в ряде других представлений «Зорь». Это вызывало раздражение у сторонников традиционного искусства, то бишь у интеллигенции. Зато хорошо принималось рабочими и красноармейцами. Спектакль заканчивался здравицей в честь советской власти и мировой коммуны труда.

Успех спектакля-плаката был шумный, но недолгий. На «Зорях» отсутствовала атмосфера праздника. Аскетически оформленная сцена, обшарпанный зал, актёры без грима и париков. Когда все желающие энтузиасты его посмотрели, сборы начали катастрофически падать. Пришлось убирать из репертуара.

«Зори» шли до 1 мая 1921 года. 10 сентября театр вообще закрылся. Хотя в репертуаре уже была первая советская пьеса — «Мистерия-буфф».

Глава третья

ЧЕРЕЗ ТЕРНИИ К ЗВЁЗДАМ

30 января 1921 года в помещении Театра РСФСР Первого состоялся диспут на тему «Нужно ли ставить пьесу В. Маяковского «Мистерия-буфф»?».

Первое слово предоставили автору. Он рассказал о мытарствах этой пьесы за три года её существования.

Хотя начало не предвещало особых сложностей. Владимир Владимирович специально написал её к первой годовщине Октябрьской революции. Приняли её к постановке в Петрограде, ставил Всеволод Мейерхольд, художником был авангардист Казимир Малевич, уже весьма прославившийся созданным три года назад «Чёрным квадратом». Премьера состоялась в Театре музыкальной драмы, размещавшемся в Петербургской консерватории, точно в день годовщины — 7 ноября 1918 года. Там даже сам Маяковский играл.

Появление «Мистерии-буфф» с энтузиазмом поддержал Анатолий Луначарский. В своей книге «Речи об искусстве» он писал: «Впервые в истории мировой революции дана пьеса, идентичная всему ходу мировой революции. Я видел, какое впечатление она производит на рабочих. Она их очаровывает». Казалось бы, характеристика лучше некуда.

«Но после третьего спектакля в дело вмешался некто Левинсон, бывший критик из «Речи», который, настаивая на полном знакомстве с пролетарской психологией, указал, что пьеса эта не пролетарская, а только подмазывающаяся к пролетариату, — рассказывал Маяковский. — Пьеса была снята с репертуара при содействии Марии Фёдоровны Андреевой, которая тоже говорила, что она лучше всего понимает психологию рабочих и что пьесу надо снять, так как она недоступна пониманию рабочих масс и т. д.»^{111}.

Противников у экстравагантной пьесы оказалось больше чем достаточно, они называли её голой пропагандой, агитационной трескотнёй. С какими-то конкретными замечаниями оппонентов можно было согласиться. Поэт их учёл и сделал вторую редакцию «Мистерии-буфф». Потом Маяковский поехал в Москву, в Театральный отдел Наркомпроса, которым тогда заведовала Ольга Давыдовна Каменева. Она одобрила пьесу и рекомендовала её к постановке. Однако этому со страшной силой

воспротивился авторитетный Фёдор Фёдорович Комиссаржевский, считавший, что пролетариат её не поймёт. Тогда Владимир Владимирович махнул рукой на официальные инстанции и обратился к творческой молодёжи филармонии, консерватории, художественных училищ. Те загорелись и собрались было поставить спектакль на Лубянской площади. Однако вышестоящие инстанции разрешения на эту постановку не дали. Так продолжалось до тех пор, пока Политпросвет не стал подбирать репертуар к очередной годовщине Октябрьской революции. Мейерхольд предложил поставить «Мистерию-буфф» в Театре РСФСР Первом. Ему, правда, продолжали вставлять палки в колёса, однако Мастер в конце концов преодолел сопротивление недоброжелателей. Тем более что ему к подобным нападкам было не привыкать.

Московская премьера состоялась 1 мая 1921 года.

...Зрителям предлагалось заполнить анкеты и высказать своё мнение о спектакле. Опросный лист предварялся такими словами:

«Героически-сатирическое произведение Вл. Маяковского «Мистерия-буфф» является политическим обзором, сочетающим поэтическую и художественную форму с агитационно-производственным содержанием, всецело устремлённым на современность. В отличие от случайных, мелких и повседневных тем большинства т. н. агитационного репертуара, в пьесе Вл. Маяковского выявлены основные устремления рабочего класса в его гигантской борьбе за окончательное освобождение». И дальше: «Почему пьеса называется «Мистерия-буфф»? Потому что Мистерия показывает всё героическое в революции, а буфф — смешное».

Пьеса эта сотни раз печаталась, можно сказать, находится в зоне шаговой доступности, и всё-таки напомним её «агитационно-производственное» содержание: остатки населения Земли стремятся к единственному сухому месту — полюсу. Для этого сделан специальный ковчег. Люди есть чистые и нечистые, имеется соглашатель, старающийся всех примирить. На ковчеге произошла революция. Нечистые выкинули чистых за борт и начали борьбу за земной рай, достигая светлого будущего в союзе со всеми вещами и машинами.

Действующих лиц видимо-невидимо. Места действия тоже выбраны с размахом. Первое действие — вся вселенная, второе — ковчег, далее — ад, рай, страна обломков, Земля обетованная. Много что происходит, много говорят, как следствие, все роли крошечные.

Тут следует заметить, что в многонаселённых спектаклях Мейерхольда редко попадались большие роли. В основном артистам приходилось довольствоваться какими-нибудь трёхминутными выходами. Однако все,

даже самые именитые, относились к этому без всякого смущения, никто не ворчал по поводу мимолётного пребывания на сцене.

Ильинскому в «Мистерии-буфф» досталась роль Немца. По сути дела лапидарный монолог вначале, где пессимист плачется на Всемирный потоп, лишивший его привычного комфорта, и всё. Не разгуляешься. То ли дело Соглашатель, которого репетировал прекрасный опереточный комик Григорий Ярон. Равномерный текст на протяжении всей пьесы. Остаётся лишь позавидовать.

Но любую досаду с лихвой искупает то, что играешь в пьесе любимого Маяковского, общаешься с ним. Вот он высокий, статный, стоит рядом с режиссёрским столиком, за которым восседает Мейерхольд. Вот оба жестами подзывают его к себе.

Когда Ильинский подошёл, Владимир Владимирович огорошил его сообщением, что теперь он будет играть Соглашателя. Артист растерялся, начал бормотать: мол, а как же Ярон? Ещё чего доброго подумает, будто я его подсел.

Общими усилиями поэт и режиссёр успокоили его. Оказывается, Яронище (так ласково называл его Маяковский) вынужден покинуть Москву, уезжает со своей опереттой на гастроли. Поэтому, чтобы не подвести театр, он сам заинтересован в быстрой замене.

— Но немца всё равно по-прежнему будете играть, — сказал Маяковский. — Прочтёте его монолог. Уйдёте за кулисы, переоденетесь и снова выйдете на сцену уже Соглашателем.

Чтобы самортизировать дополнительную нагрузку, свалившуюся на плечи молодого артиста, на следующий день Владимир Владимирович «подарил» Соглашателю убойную репризу: «Одному — бублик, другому — дырка от бублика, это и есть демократическая республика». (Правда, при публикации отдал эти слова Французу.)

Ильинский боготворил Маяковского, готов был принять любые предложения. С поэтом он случайно познакомился, будучи учеником студии Комиссаржевского. Студия находилась в Настасьинском переулке. По пути туда Игорь проходил мимо домика, где московские футуристы готовились открыть «Кафе поэтов». Как-то он остановился и смотрел в окно, как художники расписывают стены. Один из них заметил уставившегося на них прохожего, подошёл к окну и нарисовал на стекле шарж на любопытного юношу.

Через какое-то время студийцы узнали, что в кафе поэты будут читать стихи, и там Игорь увидел молодого мужчину, нарисовавшего его забавный портрет. Это был Маяковский. Потом он ещё несколько раз слушал

выступления поэта, постепенно с ним познакомился и попал под обаяние этого человека.

(Кстати, в то кафе ходила самая разношёрстая публика. В частности, там регулярно проводил вечер Яков Блюмкин — чекист, принимавший участие в покушении на немецкого посла Мирбаха. Этот Блюмкин был большим бузотёром и задирой, вечно устраивал скандальные эксцессы. Об одном эпизоде рассказывает в мемуарах Анатолий Мариенгоф:

«Как-то в «Кафе поэтов» молодой мейерхольдовский артист Игорь Ильинский вытер старой плюшевой портьерой свои запыхавшиеся полуботинки с заплатками над обоими мизинцами.

— Хам! — заорал Блюмкин. И мгновенно вытащив из кармана здоровенный браунинг, направил его чёрное дуло на задрожавшего артиста: — Молись, хам, если веруешь!»^{112}

Благо, Мариенгоф и Есенин вскочили, повисли на его руке, иначе быть беде.)

Ещё в 1920 году Ильинскому довелось присутствовать на первом исполнении Маяковским своего нового стихотворения «Необычайное приключение». (Официально оно называется «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче», но полным названием мало кто пользуется.)

Оно так сильно понравилось артисту, что он попросил у автора текст. После первого исполнения Ильинский сразу ринулся к Маяковскому, узнать его мнение.

— Игорь Владимирович, ну, это уже чересчур, — улыбнулся поэт. — Вы что ж, меня выше солнца ставите?

— Неужели я искажил смысл? В каком месте?

— В самом конце, голубчик. Какие там слова?

— Светить — и никаких гвоздей! Вот лозунг мой — и солнца!

— У вас же получилось то, чего я совсем не хотел. Слово «мой» вы почти выкрикнули, а «солнца» произнесли еле-еле. Получилось очень хвастливо, по-хлестаковски.

Для Ильинского это был хороший урок. Он понял, как важно, чтобы чтец чувствовал автора, думал одинаково с ним.

В дальнейшем этот разговор не раз вспоминался артисту, особенно когда он выступал с чтением стихов Маяковского. Он многое делал для популяризации творчества любимого поэта и потрясающего человека. Очень был благодарен ему за «Мистерию-буфф», где ему впервые пришлось сыграть какого-никакого, а всё-таки современника. Артист же получает признание тогда, когда играет современного человека. В этом

смысле такие роли выигрышнее классических, за которыми тянется шлейф многих исполнителей.

У «Мистерии-буфф» не было театральной родословной. Вещь только вышла из-под пера, новаторская, на сцене все роли исполнялись впервые. В том числе и Соглашатель Ильинского. Его Соглашатель, читай — меньшевик, мечется от одного лагеря к другому, получая тумачи с обеих сторон. Показать страдания приспособленца — заманчивая для артиста задача. Игорь Владимирович успешно справился с ней. Театральная Москва признала его. Да вот незадача — 10 сентября Театр РСФСР Первый закрылся.

В те годы в артистической практике было принято играть «по совместительству». Ильинский не отставал от других. Особенно он тяготел к Московскому драматическому театру, который возглавлял один из его учителей по студии Василий Григорьевич Сахновский. Даже когда тот играл у Мейерхольда, Василий Григорьевич охотно загружал талантливого питомца работой. Граф де Турнель в «Заговорщиках» Проспера Мериме, Транжирин в «Полубарских затеях» Александра Шаховского и, наконец, Тихон Кабанов в «Грозе». Последний спектакль пользовался большим успехом во многом благодаря молодому Ильинскому.

Не отступая от текста Александра Николаевича Островского, Игорь Владимирович сделал своего героя фигурой гротесковой. Роль сына Кабанихи получилась более заметной, чем можно было ожидать. Любая его реплика вызывала у зрителей смех. Так же реагировал зал на неловкую, с «косолапинкой» походку и забавные жесты Тихона. Однако все развлекательные фортели не мешали в полную силу провести финальную трагическую сцену, когда, склонившись над трупом своей погибшей жены Катерины, он объявлял бунт изнурительному диктату матери.

Глава четвёртая

ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЙ СТОЛП

Запутаться в театральных хитросплетениях первых послереволюционных лет проще простого. Поэтому постараемся изложить факты предельно доходчиво, слегка упрощённо, не вдаваясь в излишние подробности.

Когда Театр РСФСР Первый закрылся, не привыкший сидеть без дела Мейерхольд сосредоточил усилия на Государственных высших режиссёрских мастерских (ГВЫРМ), приём в которые начался ещё летом 1921 года. Разместились они на Новинском бульваре, 32, в том же доме, где этажом выше жил сам Мейерхольд.

В это же время группа молодых артистов, в том числе и Игорь Ильинский, организовала Лабораторию актёрской техники, позже переименованную в Вольную мастерскую Вс. Мейерхольда. Она входила в ГВЫРМ на правах полу-автономного старшего курса. Сами ГВЫРМ весной 1922-го были преобразованы в ГВЫТМ — Государственные высшие театральные мастерские.

Помещение Театра РСФСР Первого после его ликвидации перешло к двум другим коллективам — Мастерской коммунистической драматургии и организованному при ней театру (Гостекондрам), который после первой премьеры «Товарищ Хлестаков» тоже закрыли. Всеволод Эмильевич хотел было вернуться в знакомое помещение, но, как назло, на него претендовали другие желающие. В результате душераздирающих переговоров в январе 1922 года зал на Садовой, 20, дали в совместное пользование труппам Мейерхольда и Театра РСФСР Второго.

Новое образование получило название «Театр актёра». Официально он открылся в октябре 1921-го. Руководитель курсов Мейерхольд носил титул председателя правления и научно-производственной коллегии. Его соратник Валерий Бебутов заведовал научным отделом. Ректором стал поэт и переводчик Иван Аксёнов.

Иван Александрович Аксёнов — человек с бурной биографией. Потомственный дворянин, сын военного, окончив военно-инженерное училище, служил в Киеве. За участие в солдатских беспорядках был переведён в глухой сибирский Верхнеудинск. Через полтора года он вернулся в Киев, где сблизился с местными литераторами, даже был шафером на свадьбе Анны Ахматовой и Николая Гумилёва.

Во время Первой мировой войны Аксёнов служил в действующей армии — в инженерном управлении Румынского фронта. После Февральской революции был избран председателем исполкома Яско-Сокольского гарнизона и председателем военно-революционного комитета штаба армий Румынского фронта. Осенью 1917 года его арестовали, четыре месяца он провёл в тюрьме, причём в тяжелейших условиях, и после Октябрьской революции был освобождён в обмен на арестованных румынских офицеров. После этого Иван Александрович занимал высокие посты в Красной армии, в 1918 году стал председателем ВЧК по борьбе с дезертирством, затем был назначен директором Театральных мастерских при Театре Мейерхольда. Ему было тогда 37 лет.

Куда бы ни забрасывала судьба, Иван Александрович выкраивал время для занятий литературой, писал стихи, издавал книги, участвовал во многих диспутах, в том числе совместно с Маяковским. В своём творчестве Аксёнов явно тяготел к радикальному новаторству, его можно считать идеологом «западнической» ориентации московских футуристов. Перед войной он написал первую книгу на русском языке о Пикассо. Заядлый книголюб Аксёнов следил за зарубежными новинками, переводил много неизвестных ранее в России произведений. Среди прочего обратил внимание на свежую пьесу бельгийца Фернана Кроммелинка «Великодушный рогоносец».

Неизвестно, как сложилась бы судьба этого сценического фарса, переведи её кто-нибудь другой, не входивший в круг Мейерхольда. Попробуй, достучись до Мастера при его-то занятости. А тут её показывает близкий сотрудник, можно сказать, правая рука. Разве допустимо отказать товарищу в его просьбе.

Всеволод Эмильевич прочитал и неожиданно загорелся — надо ставить. Тем более что для этой вещи у него имеются исполнители главных ролей — Мария Бабанова и Игорь Ильинский, лучше не придумаешь.

Интерес Мастера многих несказанно удивил: где тут революционный порыв? Где стремление масс к светлому будущему? Куда делись лозунги театрального Октября?

Вместо этого готовится семейный водевиль из жизни бельгийского захолустья. Вещичка сомнительного содержания, можно сказать, с большой долей скабрёзности. Там рассказывается о молодом деревенском поэте Брюно, живущем с молодой женой Стеллой на старой водяной мельнице. Грамотный человек, он подрабатывает тем, что сочиняет для земляков всякие заявления и любовные послания. Размеренная жизнь семьи идёт своим чередом. Супруги не нарадуются друг на друга, не налюбуются.

Поначалу ничто не предвещало беды. Муж без конца превозносит до небес ангельский характер Стеллы, расхваливает её красоту. Причём делает это в самых изысканных выражениях, всё-таки поэт.

«Любовь наполняет мне всю душу и выпирает из меня! — обращается он к писцу Эстриюго. — Разве её ноги не удивительно, несравненно стройны? Контуры лодыжек сближаются так незаметно, что глаз как будто участвует в их создании. А какое удивительное соединение силы и нежности в линии, которая идёт по икре и чудесным образом растягивается под коленкой. Там ваш взгляд пресёкся. И вы воображаете, что после этого линия даёт только ленивую грацию? Нет! В высшей своей точке она выгибается без малейшего упадка, вписывается с частотой звёздных эллипсов и без малейшего толчка обрисовывает выдвинутый вперёд контур крупа. О! Вы понимаете. Эта линия, единственная из всех, перегибается по выпуклостям мёдом оттенённой спины, взлетает, гибкая, к плечам, тянется к затылку, огибает кудри хитростью своих арабесок, на лице становится чуть ли не божественной печатью, тянется под выступом подбородка, шёлком течёт по стройной шее и вдруг, свёртываясь в движении поцелуя дважды набухшей невинностью юной груди, изливается на чистый, как золото, живот и пропадает, как волна в песках побережья... У всех этих линий только одна траектория, по которой в сердце моё летит любовь!»^[7]

Казалось бы, Брюно остаётся только жить да радоваться. Вдруг в один прекрасный момент он без всякого на то основания заподозрил жену в неверности.

Ревность Брюно совершенно нелепа, все посчитали, что он рехнулся. Однако поэт не унимается — он желает разоблачить изменщицу. Для этого доморощенный Отелло придумал поистине иезуитский способ: требует, чтобы со Стеллой переспали все мужчины деревни от мала до велика. Кто откажется, значит, тот что-то скрывает, значит, это и есть любовник.

Логики в его рассуждениях нет ни на грош, в пьесе её тоже маловато. Но коль сделан такой поворот, драматург обязан развивать его. Начинается любовно-эротическая неразбериха: кто уже переспал со Стеллой, а чья очередь ещё не подошла. От желающих принять участие в эротическом «эксперименте» отбоя нет. Ситуация доводится до абсурда, и в наши дни понимаешь, что пьеса Кроммелинка по сути дела предтеча театра абсурда, бельгиец является пионером этого своеобразного жанра, который расцвёл в последующие годы в творениях Эжена Ионеско, Сэмюэла Беккета, Славомира Мрожека и т. д.

Подобная манера и сейчас не всем доступна. Что тогда говорить о театре вековой давности. Безусловно, и саму пьесу, и спектакль ревнители

чистых жанров встретили в штывы. Заранее обвиняли в сальности, похабщине... Только до спектакля ещё далеко, сначала нужно, чтобы эту драматургическую экзотику освоили артисты. Самую сложную задачу предстояло решить Игорю Ильинскому. Всеволод Эмильевич предупредил, что ревнивца будет играть именно он.

Первый раз «Великодушного рогоносца» труппе читал переводчик пьесы Иван Аксёнов. Уже к концу читки Ильинский был удручён сложностью роли Брюно. Справится ли? Сможет ли создать цельный образ на основе неровного, порой противоречивого текста? Выдержит ли такую большую нагрузку — ведь в течение трёх действий ревнивец Брюно находится на сцене почти непрерывно.

Никаких его сомнений Мейерхольд не принял. Более того — Мастер убедил молодого актёра в современности этой пьесы, в том, что театр собирается высмеивать столь мелочное чувство как ревность, а не делать упор на пикантных положениях. Для артиста же роль с такими психологическими вывертами не роль, а конфетка.

В этом спектакле появилась оригинальная новинка, быстро сделавшаяся театральной сенсацией. Это замысловатая деревянная конструкция, заменившая привычные и ожидаемые зрителями декорации. Её придумала сценограф Любовь Попова.

Конструкция была сделана из некрашеной древесины. На ней имелись лесенки, перила, дощатые переходы. На заднем плане крутились три колеса разных диаметров. Всё это хозяйство заменяло одну-единственную декорацию, указанную драматургом для всех трёх действий: приспособленную под жильё старую мельницу с окнами на двух этажах, дверями, разнообразной мебелью.

По причудливому сооружению персонажи «Рогоносца» бегали, прыгали, скатывались по доскам, дрались, забирались на лестницы. Мелькая спицами, крутились колёса.

Однажды Игорь поинтересовался у режиссёра:

— Мы репетируем в каких-то конструкциях. А когда будут готовы настоящие декорации?

— А это и есть настоящие, — ответил Всеволод Эмильевич. — Других не будет.

Артист опешил. У него было состояние человека, который думал, что музыканты оркестра настраивали инструменты, и вдруг он узнаёт, что это была музыка.

Благодаря этому театральному конструктивизму теперь Ильинский смотрел на сценическое действие «Рогоносца» другими глазами. Он понял,

почему всё должно происходить в быстром темпе. Динамика придавала спектаклю лёгкость, позволяла нивелировать страдания героев. Когда вокруг творится суцая свистопляска, их переживания не кажутся слишком тяжкими.

На долю каждого из участвующих в спектакле артистов приходилась солидная физическая нагрузка. Никто не роптал, все были готовы к этому, благодаря культивируемой Мейерхольдом новой технике актёрской игры — так называемой биомеханике. Она обязывает артистов в совершенстве владеть своим телом, быть эластичным, выполнять любое нужное движение. Для физически развитого, не чуждого спорту Ильинского это не представляло трудностей.

Премьера «Великодушного рогоносца» состоялась 25 апреля 1922 года. Спектакль вызвал невероятное количество откликов в печати. Общий вывод: пьеса весьма пикантна, людям с ханжеским воспитанием её лучше не смотреть, только нервы трепать. Зато сама постановка, сценография и игра актёров искупают все грешки.

Ленинградский критик Эдуард Старк сетовал на то, что в городе на Неве подобных суперсовременных спектаклей нет. Высоко оценивая, как он выразился, рисунок «Великодушного рогоносца», Старк писал: «И в нём яркими пятнами выделяются прекрасная актриса Бабанова в роли Стеллы и особенно Ильинский, который доминирует над всем исполнением. Вот драгоценный актёр, который, воспитавшись в старой культуре у такого мастера, как Ф. Ф. Комиссаржевский, сумел развить в себе все принципы новой культуры, потому что отныне мы можем смело говорить о подлинной культуре Мейерхольда, и стать действительным столпом нового театра, до такой степени всё творчество Ильинского насыщено самой удивительной, самой яркой и самой виртуозной выразительностью, но на совершенно особый, чисто современный лад»^{113}.

В итоге получился один из лучших спектаклей, поставленных Мейерхольдом за время его многолетней деятельности. Таким образом эксперимент с «Великодушным рогоносцем» удался. Когда же он решил поставить в аналогичном стиле «Смерть Тарелкина» (Игорь Владимирович играл там Расплюева), то потерпел фиаско. Сделать из одного успеха два не удалось.

Актёр считал своей удачной театральной работой роль Тихона в «Грозе», а роль Брюно относил к самым любимым. В 1933 году в семейном альбоме под собственной фотографией в костюме «рогоносца» написал: «Исполнял раз двести и продолжаю не без удовольствия».

«Великодушный рогоносец» шёл много лет, однако постепенно

утрачивал первоначальный задор. В 1927 году Всеволод Эмильевич пожелал отдать роль Стеллы своей жене Зинаиде Райх, из-за чего не совсем корректно удалил из театра Марию Бабанову. На роль молодой и пылко влюблённой женщины Зинаида Николаевна вовсе не подходила. На зарубежных гастролях 1930 года спектакль, можно сказать, провалился.

Глава пятая

ТРОЙНОЙ ЗАЛП

Мне этот фильм вспоминается чаще, чем кому-либо по весьма прозаической причине — рядом с домом находится салон красоты «Аэлита». Поскольку огромная вывеска регулярно мозолит глаза, то и фильм поневоле приходит на память, и роман.

Изданное впервые в 1923 году фантастическое произведение Алексея Толстого сначала позиционировалось как роман. В 1937 году писатель переделал его в повесть для юношества, в таком виде оно издаётся до сих пор.

В 1924 году вернувшийся из эмиграции режиссёр Яков Протазанов решил экранизировать «Аэлиту». Опыта Якову Александровичу не занимать — до революции снял на родине порядка восьмидесяти фильмов и ещё несколько за четыре года во Франции и в Германии (Маяковский смеялся: «Кинематографа еще не было, а уже был Протазанов»).

Выше уже говорилось о том, как на повышенных тонах обсуждались столь любимые Мейерхольдом переделки классических произведений для сцены. Роман Алексея Толстого подвергся авторами экранизации немислимой переработке. Нет, в фильме земляне тоже попадают на Марс, обнаруживают там цивилизацию и становятся катализаторами социального взрыва. Однако всё это происходит лишь в воображении инженера Лося.

Если кардинальная переделка романа кому-нибудь оказалась на руку, так это Игорю Ильинскому — ведь в результате появился персонаж, которого не было в книге. Благодаря новации сценаристов началось победоносное шествие актёра по экранам.

Герой 23-летнего Ильинского — это недотёпа сыщик Кравцов. Он мечтает стать следователем, однако на работу в милицию его не принимают. Тогда бедолага решает проводить следствие самостоятельно. Да не одно — сначала разобраться в пропаже сахара со склада, потом обнаружить убийцу жены инженера Лося. Самоучка нацепил тёмные очки, нахлобучил на уши кепку и пустился добывать себе лавры Пинкертона.

Беззубый, с жидкими усиками, толстячок Кравцов то и дело попадает в нелепое положение. В конце концов он вместе с Лосем и Гусевым случайно оказывается на Марсе, то есть одним «сыном неба» в фильме становится больше. На чужой планете этот пародийный Пинкертон в своём репертуаре: к диктатору Тускубу обращается «товарищ Тускубов»; поминутно со

вздохом закатывает глаза, чтобы показать, с какими идиотами ему приходится иметь дело вдалеке от Земли, и т. д.

Ильинский в роли Кравцова великолепен. Перед камерой он чувствует себя как рыба в воде. В отзывах о картине подчёркивается, что это дебютная роль молодого актёра в кино. Ничего удивительного — кино существует не так уж давно, многие артисты снимаются впервые. Но та уверенность с которой держится Ильинский на съёмочной площадке, вызывает восхищение.

«Аэлита» вышла в прокат 25 сентября 1924 года и в течение месяца показывалась только в московском кинотеатре «Арс» на Арбате, 51 (позже его переименовали в «Науку и знание»). Шли три сеанса в день, картина делала хорошие сборы. С 28 октября фильм начал демонстрироваться в Ленинграде. С ноября пошёл в Ижевске и Казани. Там картина оказалась не столь заметна, потому что местные прокатчики самовольно разбили её на две серии. Поскольку первая половина не бог весть как увлекательна, вторую, где происходят основные события, весомая часть зрителей игнорировала.

В общем и целом прокат «Аэлиты» использовал свои потенциальные возможности не лучшим образом. Однако следом, 2 декабря 1924 года, на экранах появилась новая кинокартина с участием Игоря Ильинского, после которой он по-настоящему прославился.

Фильм режиссёра Юрия Желябужского называется «Папиросница от Моссельпрома». Да, да, того самого, который своими многочисленными рекламами прославил Владимир Маяковский («Остановись, уличное течение! / Помните: в Моссельпроме лучшее печение»; «Нигде кроме как в Моссельпроме» и т. д.).

Вообще же Моссельпром это — Московское объединение предприятий по переработке продуктов сельскохозяйственной промышленности. Именно в этой организации работает красавица Зинаида Весенина — она торгует папиросами на одной из оживлённых столичных улиц. В неё безнадёжно влюбляется мелкий чиновник из Пыльтреста (в титрах должность уточняется — Помбухпыльтреста) Никодим Митюшин, которого играет Ильинский. Мешковато одетый косолапый толстячок — пиджак на животе еле сходится, держится на одной пуговице — мечтает познакомиться с красоткой поближе, да проклятая робость не позволяет. Зато стать постоянным клиентом Зинаиды ему никто не запретит. Поэтому некурящий Митюшин по пути на работу ежедневно покупает у неё коробку папирос. Ненужный товар уже заполонил и дом, и рабочий стол. Однажды Никодим был вынужден за компанию с начальником закурить. Тут Ильинский

разыгрывает невероятно уморительный дивертисмент: с непривычки его персонаж задыхается, еле держится на ногах, взгляд становится безумным...

Между тем на Зинаиду обратил внимание случайно проходивший по улице кинооператор Латугин. Эффектный мужчина предлагает девушке сниматься в кино, на что та с радостью соглашается.

С этого момента страдания влюблённого бухгалтера переходят в комическую плоскость. К радости зрителей, ревнивец то и дело попадает впросак. Вот бедолага не понял, что вместо девушки в Москву-реку с моста бросили муляж, и, разуваясь на ходу, ринулся спасать «утопленницу». При этом нахлебался столько воды, что самого едва спасли. Вот Никодим не понял, что в корзине с реквизитом тоже лежит кукла с лицом Зинаиды и в её привычном наряде. Решил, это труп, в поисках убийцы поднял на ноги милицию...

Короче, зрители наслаждаются чередой остроумных трюков. У фильма имеется подзаголовок «Советская бытовая комедия». Сценарий написали мастеровитые Фёдор Оцеп и Алексей Файко. Они же были сценаристами фантастической «Аэлиты». Только если там при переносе на экран чужого детища они были вынуждены действовать в рамках, очерченных автором романа, то в «Папироснице» их буйную фантазию ничто не сдерживало. Один за другим следовали неожиданные сюжетные повороты. Вот в Москву приехал американский бизнесмен Макбрайт. Он тоже влюбляется в Зинаиду, которую случайно увидел на улице. Никодиму стоит больших усилий помешать заокеанскому толстосуму увезти простую советскую девушку в Америку. Когда это удалось, он от счастья страшно напился. Сцена опьянения, под стать дебюту курильщика, тоже безумно смешная.

Дальше всё идёт как по маслицу. Зинаида и кинооператор Латугин поженились. Никодим нашёл своё счастье в объятиях сослуживицы Рыбцовой и в финале поёт для неё душещипательный пародийный романс с бессмысленными словами (в фильме идут титры):

*Зачем ты меня завлекала?
Зачем заставляла любить?
Наверно, сама ты не знала,
Как страшно любви изменить!*

Картина победоносно шествовала по экранам.

С «Папиросницей» связан один курьёзный случай, о котором поведала

Лидия Либединская в книге воспоминаний «Зелёная лампа».

Однажды рано утром сценаристу Файко, чью пьесу «Учитель Бубус» тогда репетировали в ГосТиМе, позвонил Мейерхольд. По интонации сразу было понятно, что он чем-то рассержен. Драматург подумал, мол, режиссёру не понравилось какое-то место в пьесе. Ан нет — Всеволод Эмильевич обрушился на него за то, что главную героиню «Папиросницы» авторы назвали Зинаидой Весениной. Мейерхольд посчитал это грязным намёком и выпадом против его семьи, поскольку раньше Зинаида Райх была женой Есенина. Файко стоило больших трудов убедить Мастера, что это случайное совпадение.

Помимо всего прочего, «Папиросница от Моссельпрома» примечательна тем, что в ней щедро представлены виды Москвы того времени: Волхонка, Пречистенка, Киевский вокзал. Многие кадры со столичных улиц представляют нынче интерес для историков и краеведов.

В следующем фильме с участием Ильинского «декорации» переменились и зрители переносятся в уездный в то время городок Торжок.

В этом городе до сих пор сохранилось много старых построек, а новые далеко не всегда меняли его облик к лучшему. Поэтому пристрастному зрителю интересно «по-сравнить, да посмотреть век нынешний и век минувший». Режиссура Якова Протазанова знакомит с провинциальным бытом и нравами.

Молодой Петя Петелькин работает в швейной мастерской, хозяйка которой, богатая вдова Меланья Ивановна, мечтает женить его на себе. Закройщик же влюблён в свою ровесницу Катерину. Преодолев все препятствия, молодые люди создают счастливую семью.

Помнится, в школе на уроках литературы учительница терзала нас своим излюбленным вопросом: «Каково идейное содержание этого произведения?» «Закройщик из Торжка» сначала может показаться милой безделушкой, любовной историей, имя которым — легион. Между тем «идейное содержание» у картины имеется, его легко понять, когда узнаёшь, что фильм создавался по заказу Народного комиссариата финансов и основной его задачей была пропаганда государственного выигрышного займа. Это нововведение, появившееся после денежной реформы 1924 года, не сразу вошло в обиход, поэтому позарез нуждалось в рекламе.

Пете Петелькину облигация подвернулась случайно — её продала закройщику женщина, отставшая от поезда и оставшаяся без денег. Чтобы поддержать неудачницу, Петя дал ей денег, та в знак благодарности отдала облигацию. Что делать с этой бумажкой, никто в Торжке не знал. Но, благо, на неё выпал выигрыш в 100 тысяч, и все узнали, все поняли преимущества

государственного займа.

В заключительных кадрах кинокомедии Петелькин мечется в поисках ставшей жертвой наплевательского отношения облигации. Из Ленинграда — в Торжок, там — из одного дома в другой. Ильинский всё делает стремительно, элегантно, он не только фильму придаёт динамику, а заражает энергией зрителей, ему хочется подражать. Когда в загсе выясняется, что у жениха не хватает рубля, чтобы заплатить пошлину за регистрацию, публика волнуется: неужели из-за такого пустяка бракосочетание сорвётся!

Вдруг — о, чудо! — нашлась пресловутая облигация. Теперь у Петра не то что рубль — в сто тысяч раз больше. У зрителей гора с плеч, они довольны: такой замечательный парень достоин счастливой судьбы. Помогла же ему стать богатым и счастливым облигация. Полезная это вещь, надо завтра же купить.

Глава шестая

НЕЗАБЫВАЕМЫЙ 1926-Й

Итак, фильм «Закройщик из Торжка» свою задачу-минимум по рекламированию облигаций государственного займа выполнил. Если учесть, что попутно была создана весёлая, почти хрестоматийная комедия, то с лихвой перевыполнил. Яков Протазанов же, полный сил и энергии, задумался о следующей картине — «Процесс о трёх миллионах».

В глубине души Яков Александрович со времён «Аэлиты» считал Ильинского своим талисманом, полагал, что тот приносит ему удачу. Поэтому одну из главных ролей в будущей комедии он, ни минуты не колеблясь, отдал любимцу. Для того съёмки в картине стали первыми в насыщенном до предела крупными работами 1926 году.

Но прежде чем говорить об этом фильме, вернёмся на несколько лет назад, в сезон 1923 года, когда в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской молодой артист сыграл роль Тапиоки в инсценировке романа итальянского сатирика Нотари «Три вора». И даже ещё раньше — к самому роману.

Порой случается, что достойные произведения выпадают из поля зрения читателей. Они не причислены к классике, не входят в обиход наиболее часто упоминаемых, остаются на обочине литературной жизни. Если и прорываются временами на поверхность, то в гомеопатических дозах, хотя зачастую подобные книги заслуживают лучшей судьбы. Это относится и к замечательному сатирическому роману Гумберто Нотари. (Сейчас его имя на русский транскрибируется как Умберто, но мы во избежание путаницы будем придерживаться первоначального варианта, принятого в России 100 лет назад.)

В наши дни роман «Три вора» не потерял своей злободневности. Автор высмеивает алчность и стяжательство, приспособленчество и ложь. Нужно ли добавлять, что речь идёт о буржуазном обществе — другого объекта для критики тогда и не было. Но сейчас...

Три вора представляют три разновидности жуликов: богатый предприниматель; вор-аристократ, интересующийся только крупной добычей, и воришка Тапиока, работающий по мелочам. И в спектакле Театра имени В. Ф. Комиссаржевской, и в фильме «Процесс о трёх миллионах» Тапиоку играл Игорь Ильинский.

Нотари весело и подробно описывает «жизненный путь» незадачливого мошенника, который перебивался случайной добычей.

Иногда устраивался на работу, но, поскольку не имел специальности, нигде долго не задерживался.

«Оставив фабрику, он надумал сделаться странствующим торговцем. «Буду работать, сколько и когда мне нравится, и весь заработок будет мой».

Тапиока в глубине своей первобытной, простоватой души наивно верил, что стоит ему пуститься с коробом по городам и сёлам, чтобы его лучшего достоинства товар бойко пошёл с рук, а желанные барыши зазвенели в мошне.

Ему скоро пришлось убедиться, что он ошибся в расчёте, что весь секрет торговли заключался в умении сбыть всякую залежь и гниль, показывая товар лицом и беззастенчиво выхваляя его языком. Не обладая талантом ловкой бессовестной лжи, он был обречён на гибель в борьбе с более искусными конкурентами.

Приходилось обманывать, чтобы не быть обманутым, мошенничать, чтобы не стать жертвой мошенничества.

«В конце концов, — заключил Тапиока со свойственной ему способностью проникать в корень вещей, — торговля — это то же воровство...»

Разница была лишь в названии да в более окольных путях. Тапиока предпочитал пути кратчайшие: бросив поэтому торговлю, он вернулся к воровству; оно казалось ему делом более откровенным, честным и достойным». (Цитирую по странной публикации романа в Интернете — переводчик там даже не указан.)

Суть дела заключается в следующем: банкир продал один из своих домов за три миллиона наличными в субботу вечером. Банк до понедельника закрыт, поэтому он вынужден взять всю сумму с собой в особняк. Каскарилья эти деньги украл, полиция арестовала подвернувшегося под руку Тапиоку. Суд приговорил его к шести годам тюрьмы. Однако появившийся в это время Каскарилья громогласно признаётся, что деньги украл он, и начинает разбрасывать купюры по залу суда. Все, конечно, бросились подбирать их, началась страшная кутерьма. Под шумок Каскарилья и Тапиока сбежали...

Роман легко поддаётся инсценировке. Он так и просится на подмости, поскольку насыщен тонкими искромётными диалогами.

В немом кино не то — здесь в первую очередь требуется действие, поступки, разговоры сведены к минимуму. Поэтому по сравнению со спектаклем роли артистов отчасти проигрывают.

Во вступительных титрах троица представлена таким образом: Тапиока, вор-оборванец; Каскарилья, вор-джентльмен; Орнано, банкир.

Режиссёр подобрал мощную компанию. Банкира Орнано играл один из великих мастеров Малого театра Михаил Климов. Опытный театральный артист в кино снимался впервые. А вот исполнителю роли Каскарильи Анатолию Кторову сниматься не привыкать: уже четвёртый фильм. Это близкий друг Ильинского, они познакомились в студии под руководством Ф. Ф. Комиссаржевского. Настоящая фамилия Анатолия очень простая, совершенно не артистическая — Викторов. Ему хотелось выступать под более оригинальной, редкой фамилией. Получить такую ему удалось, удалив первые две буквы из подлинной. Псевдоним оказался более чем редким: на всю Москву Анатолий Петрович был единственным обладателем такой фамилии.

Кторов был очень требовательным актёром. Всё у него было отточено: движения, мимика, дикция. Последняя в немом кино, увы, значения не имеет. Можно представить, как он произнёс бы с неподражаемой дикцией самую известную фразу из этого фильма: «Главное в профессии вора — вовремя смыться».

По мнению критика Николая Клало, «Процесс о трёх миллионах» является первым удачным советским социально-политическим памфлетом.

Несколько слов о «перекличке эпох». В 1954 году, уже после смерти Г. Нотари, на экранах появилась новая экранизация его романа «Три вора» — совместная итало-французская постановка режиссёра Лионелло де Феличе. Бригада сценаристов внесла кое-какие изменения, в частности появились женские роли, но всё же фильм представлял бенефис блестящего итальянского комика Тото.

У Александра Грина есть рассказ «Как я умирал на экране». Тото с чистой совестью мог бы написать книгу «Как я воровал на экране». Советские зрители знали его по картинам «Полицейские и воры» и «Закон есть закон», в обеих он играл воришек. И вот очередной вор — Тапиока.

Смысл нового фильма оставался прежним — богатый человек вызывает благолепное уважение у окружающих независимо от того, каким способом получено его состояние.

Если в протазановском варианте трём главным персонажам было уделено примерно одинаковое внимание, то новая версия была сделана исключительно «под Тото». Каскарилья и Онари выглядят здесь бледными тенями. По сравнению с фигурами, созданными Анатолием Кторовым и Михаилом Климовым, это всё равно что, говоря словами чеховского героя, плотник супротив столяра.

Достойный соперник имеется лишь у Ильинского. Однако сравнивать их трудно — уж больно разными они получились. Тому две причины. Во-

первых, возраст артистов. Когда снимался «наш» Тапиока, артисту было 25 лет. Тот аккурат на 30 лет старше — ему было 55. Во-вторых, итальянец снимался в звуковом кино. У него имелся ощутимый бонус — много текста, ему не приходилось столько жестикулировать, как сидящему на пайке надписей немому Ильинскому. Оба артиста создали запоминающиеся образы. Но поскольку Игорь Владимирович играл в более трудных условиях, можно считать, что он справился со своей задачей лучше.

Ещё успешнее Ильинский справился с ролью в следующем фильме, тем более что сценарий там давал гораздо меньше возможностей. Это была картина «Когда пробуждаются мёртвые», поставленная режиссёром Алексеем Дмитриевым по собственному сценарию. Лента была принята довольно прохладно. Между тем сам Игорь Владимирович, обычно относящийся к своим работам без должного придыхания, считал ленту удачной, зачислил её в актив. Похоже, артист прав — фильм принадлежит к лентам такого типа, которые с годами не только не устаревают, но даже вызывают всё больший интерес.

Картина представляет собой образец чёрного юмора. Подобная жанровая разновидность вообще редко культивировалась в нашем искусстве, а в период, когда усиленно насаждалось искусство лучезарное и оптимистичное, тем более. Тут же одно название чего стоит — «Когда пробуждаются мёртвые». От такого — мороз по коже. Вдобавок в скобках стоит второе название комедии — «Дорогая могилка», тоже не обхохочешься.

Действие происходит в провинциальном местечке Забытове. После бегства из-за революции некоего тамошнего графа приближённые к нему люди решили спрятать от «отбирающих излишки» большевиков оставленные им хозяином на хранение драгоценности. Упаковали их в гроб и закопали на кладбище. Но ведь надо как-то объяснить односельчанам, кого хоронят. У одного из заговорщиков, священника, был племянник Никеша Вонмигласов. (Фамилия редкая, раньше встречалась разве что в чеховской «Хирургии».) В своё время он примкнул к врангелевским войскам, ушёл воевать и пропал без вести. Несколько лет — ни слуха ни духа. «Инициативная группа» (управитель, священник и фельдшер), прячущая графские драгоценности, решает говорить всем, что Никеша скоропостижно скончался («оспа, насморк и чума»), его хоронят. Гроб закопали, на могиле указали данные пропавшего врангелевца. Теперь всё шито-крыто, все успокоились.

Вернее, успокоиться не успели. Только вздохнули, как вдруг появился невесть откуда взявшийся «живой труп» Никеша, роль которого с блеском

играет Игорь Ильинский.

В первую очередь благодаря ему, его недюжинному таланту, картина не канет в Лету, а останется в истории киноискусства, будет служить образцом добротной комедии. Карьера Никеша у белогвардейцев не задалась. В результате у него ничего нет: ни дома, ни денег. Приезжает этот забулдыга к дяде-священнику и видит на кладбище свою могилу: «Под сим крестом покоится тело Никифора Серг. Вонмигласова». Он в недоумении («Может, я действительно помер?»), возмущён, но быстро пришёл в себя и сообразил, как можно извлечь из создавшейся ситуации выгоду. Строя из себя обиженного, Никеша начинает шантажировать придумщиков ложных похорон, вымогая у них деньги, и некоторое время до ареста живёт припеваючи. («Откровенно сказать, — написаны его слова в титрах, — покойник вполне блестящая профессия».)

Следует сказать, что к тому времени Ильинский уже был опытным комедиографом. Даже в титрах идёт первым — перед режиссёром. Его отличала незаурядная фантазия, и на съёмках «Когда пробуждаются мёртвые» он проявил себя как постановщик. Игорь Владимирович придумал, как можно смешно и эффектно снять один из эпизодов фильма. Никеша едет «зайцем» в поезде. Вдруг его «застукал» кондуктор, пустился за ним в погоню, а тот улепётывает по крышам вагонов против движения — от головы к хвосту. Ильинский предложил сделать следующее: когда безбилетник добежит до последнего вагона, поезд должен проезжать по железнодорожному мосту. Никеша подпрыгнет, уцепится руками за ферму моста, а поезд с грозным кондуктором уедет.

Трюк сложный и опасный. Режиссёр такой снимать отказался. Более того — он сказал: «Хотите, сами снимайте». Ильинскому больше ничего и не надо. Оператор оказался его союзником, они сделали забавный эпизод: Никеша повис на одной руке, а второй грозит уходящему мосту с беснующимся кондуктором.

Своей напористой игрой Ильинский покорила не только зрителей, но и авторов фильма. Впечатление, будто они любят его виртуозной работой. В результате произошло смещение акцентов — получилось, что этот отрицательный тип не то что резко не высмеивается, но даже показан с добродушной симпатией.

1926 год продолжается. Дальше наступает очередь «Мисс Менд».

По случайному совпадению, ситуация с фальшивым захоронением повторяется и в этом фильме. Только если в «Когда пробуждаются мёртвые» всё было сдобрено изрядной долей иронии, в приключенческой ленте «Мисс Менд» всё сделано «на полном серьёзе». Это странно,

поскольку первоисточник, роман-сказка Мариэтты Шагинян давал все основания для сатирического произведения — он представляет собой пародию на плохие политические детективы.

Поэт Арсений Тарковский сказал, что всякий перевод похож на оригинал так же, как лицевая сторона ковра похожа на его изнанку. Эти слова можно отнести к экранизациям — переводам с литературного языка на язык кино. Про фильм «Мисс Менд» этого не скажешь, ибо с романом Шагинян у него мало точек соприкосновения. В предисловии к первому изданию 1923 года тогдашний директор Госиздата Николай Мещеряков писал (напомним, что полное название романа «Месс-Менд, или Янки в Петрограде»): «Янки в Петрограде» — кинематографический роман: действие в нём развивается головокружительным аллюром. В этом отношении «Янки» — роман нашего времени, когда крупнейшие события сменяют друг друга с чисто кинематографической быстротой».

Действительно, произведение Мариэтты Шагинян в высшей степени динамично. Откроешь наугад любую страницу, там что-то происходит, чувствуется темп:

«В майское утро по Риверсайд-Драйв с сумасшедшей скоростью мчался автомобиль.

Молодой человек весь в белом, сидевший рядом с задумчивым толстяком, почти кричал ему в ухо, борясь с шумом улицы и ветра:

— Не успокаивайте меня, доктор! Всё равно я беспокоюсь, беспокоюсь, беспокоюсь!»

В фильме на первый взгляд динамики тоже больше чем достаточно, короткие эпизоды мелькают один за другим, однако чёткость в изложении событий отсутствует. Происходит это из-за астрономического количества изменений сценария, которые порой совершались буквально на ходу, иногда без всякой на то нужды. Большинство американцев получили новые «иностранные» имена. Одного из главных героев назвали Барнет, а Борис Барнет — режиссёр фильма. Второго героя играл артист Владимир Фогель, его не мудрствуя лукаво назвали Фогелем.

Том Гопкинс, которого играет Ильинский, целиком и полностью детище сценаристов, в книге такого нет. Это один из троицы друзей, помогающих разоблачить коварных заговорщиков против Советской России. Все трое прогрессивные интеллигенты. Двое из них имеют непосредственное отношение к журналистике, серьёзные репортёры. Клерк Том — их закадычный друг, готовый помогать во всех авантюрах.

Практически впервые Ильинский выглядит на экране столь респектабельно — модный костюм-тройка, галстук, шляпа-канотье. Одним

словом, американец. Разумеется, он по мере предоставленного материала выполняет в фильме комические функции. В основном они связаны с неожиданным морским путешествием из Нью-Йорка в Ленинград. (Когда снималась картина, Северная столица уже была переименована. Так что, название «Янки в Петрограде» не работало.) Все билеты на нужный рейс были проданы, поэтому друзья тайком упаковали Тома в багажный ящик. «Узкая каюта», — смеётся рискованный парень перед отправлением. Уже в Ленинграде, при разгрузке парохода, этот ящик с тайным путешественником сваливается в Неву. Благо, его случайно заметили и выудили какие-то яхтсмены. (Ситуация очень правдоподобная.) На палубе яхты неуклюжего Тома сбило парусом, и он опять шлёпнулся в воду... В другой раз герой Ильинского отдал свои брюки Вивиан, которой нужно срочно переодеться мужчиной, а сам бежит по людному городу «без порток и в шляпе».

На съёмках фильма режиссёры и артисты много импровизировали, придумывали диалоги, трюки. Таким образом всё дальше уходя от оригинала. Оставалось что-то отдалённо его напоминающее. Скажем, что получилось с названием. У Шагинян название романа «Месс-менд» — бессмысленное словосочетание, это зеркальный отзыв на пароль «Менд-месс», которым пользовались американские рабочие, сочувствующие Советской России. В кино «Мисс Менд» — это главная героиня, девушка по имени Вивиан, которой сценаристы придумали фамилию Менд.

По поводу изменений Мариэтта Шагинян быстро откликнулась в журнале «Советский экран». Она не без ехидства писала о стиле работы киностудии «Межрабпом-Русь»: «В моём договоре с ними сказано: все добавления к тексту редактируются автором. Но я не редактировала ни одного добавления просто потому, что мне не показали сценария и постановку Месс-Менд держали от меня в сплошной тайне. Говорят, будто сперва запретили Мика Тингсмастера, потом Артура Рокфеллера, потом Сетто Диарбекира и, наконец, самый лозунг Месс-Менд. Я жду, когда он запретит меня самое, потому что корень всего этого запрещённого зла — во мне»^{114}.

Несмотря на всякие шероховатости, трёхсерийный фильм (119 минут) хорошо посещался зрителями и добавил свою порцию известности Игорю Ильинскому. Чего нельзя сказать о следующей, вышедшей в том же году картине с его участием. Это была комедия режиссёра Николая Шпиковского «Чашка чая», снятая на московской студии «Совкино».

Судьба картины Шпиковского крайне неудачна. Во-первых, она не сохранилась. Все прежние и последующие фильмы с участием Ильинского

в целостности и сохранности, находятся, благодаря Интернету, в зоне шаговой доступности, а «Чашка чая» — исчезла. Остались лишь аннотации, из которых можно узнать, что в немудрёной комедии рассказывается о приключениях московского обывателя, лишившегося жилья. Вынужденный искать себе пристанище бедолага попал в коммунальную квартиру, населённую людьми, враждующими между собой на почве жилищных и сопутствующих проблем. Там он чуть было не стал жертвой злостной алиментщицы, которая попыталась выдать его за отца своего ребёнка.

Во-вторых, критики обошлись с «Чашкой чая» довольно немилостиво. В основном ругали за использование шаблонных комедийных приёмов, которые уже тогда выглядели архаическими. Одни названия рецензий чего стоят: «Мутная чашка чая» («Комсомольская правда»), «О чашке чаю и ложке дёгтя» («Новый зритель») и т. д. Добрые слова нашлись лишь для исполнителя главной роли Игоря Ильинского.

Из рецензий можно понять, что «Чашке чая» досталось за пустую развлекательность. Картина никого особенно не бичевала, не выводила на чистую воду, не выжигала калёным железом. Нельзя же считать сатирой насмешку над отделочником, плохо клеящим обои, или маляром, который не умеет толком покрасить потолок. Комедия лишь экспериментировала с улыбками и смехом зрителей, нащупывала способы, как эту желательную реакцию зала вызвать. Подобные проблемы тогда вообще часто муссировались: как создавать на экране комический эффект, не повторяя чужих, в частности, зарубежных находок, не копируя того же Чаплина. (В фельетоне «Рождение ангела» Илья Ильф и Евгений Петров обрушились на подобные опасения. Когда двенадцатилетний вундеркинд советует режиссёру избежать комикования, чтобы не вышло, как у Чарли Чаплина, тот отвечает: «Ты, мальчик, не бойся... как у Чаплина не выйдет. За это можно поручиться».)

В общем, кинематографистам была дана установка делать комедии на советском материале, но с максимальным тактом, чтобы не обидеть наших зрителей. Ясно, что дело это замысловатое. Однако потенциал есть, имеются выдающиеся артисты, вроде Ильинского, которым под силу справиться с любой работой. Правда, в кино ему ещё не удалось достичь той предельной выразительности, которой он добился в театре.

На экранном пути Игоря Владимировича случалось больше ошибок, чем на театральном, хотя бы по той простой причине, что тогда советское кино делало ещё первые шаги. Поэтому, чтобы рассмешить зрителей, приходилось выполнять огромную черновую работу — постоянно что-то придумывать, изучать зарубежный опыт.

На что способен Игорь Владимирович, читатели смогли узнать в конце года, который завершился приятным для артиста событием — вышла книжечка, посвящённая его творчеству.

Наверное, это всё-таки сказано слишком громко: книжечка. Скорее всё же брошюрка. Форматом с почтовый конверт, тонкая, всего 16 страничек да ещё с иллюстрациями, для текста места мало, не разгуляешься... Однако в жизни молодого актёра это, безусловно, событие.

Написал о нём Вадим Габриэлевич Шершеневич, известный поэт и переводчик, освоивший разные течения литературного авангарда. Примыкал к символистам, футуристам, был одним из теоретиков и основателей имажинизма. Он друг Сергея Есенина, Анатолия Мариенгофа, Николая Эрדмана...

В этой брошюре Шершеневич противопоставлял творчество артистов в театре и в кино, отдавая свои симпатии последнему. В отличие от него сам Ильинский считал, что артисту полезно быть «служителем двух муз», это развивает и обогащает его талант. Природа актёра всегда одинакова. Главное — накопленный опыт, его творческий потенциал.

Характерной чертой исследования Вадима Габриэлевича является то, что он не приводит примеров конкретных театральных ролей Ильинского, а рассматривает его путь в целом. Да, почти всегда триумф, овации и бурные рукоплескания, посвящённые ему статьи взыскательных критиков. Играл в лучших театрах страны и тем не менее бросил всё накопленное и покинул сцену, которой предпочёл экран.

Шершеневич утверждает, что артист поступил правильно, поскольку с развитием кино театр постепенно отомрёт, исчезнет. Он спорит с невидимыми оппонентами, считающими, что театр и кино — искусство, они могут мирно сосуществовать, творческую жизнь можно параллельно вести в обеих сферах. Мол, Ильинский не ушёл, а просто выбрал другое место в искусстве.

«Неверно, — задиристо утверждает Шершеневич, — потому что между театром и кино столько же общего, сколько между прозой и поэзией, сколько между водой и пламенем.

И то и другое — зрелище, и то и другое — пропаганда, — и больше ничего общего».

Далее Вадим Габриэлевич окончательно отлучил замечательного комика от подмостков. Он пишет: «Если бы Ильинский вздумал уйти обратно из кино на сцену, ему пришлось бы заново поступить в театральную школу. Потому что, к чести Игоря Ильинского, он в кино хорошо забыл всё то, чем он гордился на театре».

В заключение Шершеневич с пафосом восклицает: «Ильинский — актёр театра — умер. Да здравствует Ильинский — актёр кино!»

И не знал того Вадим Габриэлевич, что, когда книжка вышла, у его кумира в кафе на Тверской состоялось деловое свидание с Мейерхольдом и Зинаидой Райх.

Глава седьмая

«ЭТО НЕ ПРО ТЕБЯ...»

Результатом той встречи в кафе, состоявшейся по инициативе стороны ГосТиМа, стала договорённость о возвращении Игоря Владимировича в труппу Театра Мейерхольда. Таким образом, в течение короткого времени выводы теоретика имажинизма артист положил на обе лопатки — продолжая сниматься в кино, вернулся в театр.

Строго говоря, за эти два года Ильинский не совсем уж порвал со сценой: играл в паре спектаклей Ленинградского академического театра драмы (бывшего Александринского). В ирландской комедии Джона Синга «Герой» (оригинальное название «Удалой молодец — гордость Запада») исполнил роль молодого парня по имени Кристи. Тот сказал односельчанам, что убил своего отца за издевательства и побои. Все его чествуют как храбреца, мол, настоящий мужчина, не дал спуска самодуру. Но оказалось, что Кристи лишь оглоушил отца, и в итоге хвастунишка низвергнут с пьедестала. Ещё Игорь Владимирович сыграл Гулячкина в эрдмановском «Мандате». Правда, в отличие от мейерхольдовской, постановка ленинградцев большого резонанса не вызвала.

Зато на виду оказывались все спектакли ГосТиМа, в которых участвовал Игорь Владимирович. Их за время «второго пришествия» артиста было шесть, самая удачная из ролей, без сомнения, Присыпкин в «Клопе».

Уже после первой читки автором новой пьесы труппе, случившейся в декабре 1928 года, все были покорены оригинальной, очень остроумной комедией. Маяковский только что вернулся из Франции, был воодушевлён любовью к «русской парижанке» Татьяне Яковлевой, ему самому пьеса нравилась, он был в ударе, читал труппе превосходно.

Игорь Владимирович на той читке отсутствовал, и Мейерхольд посоветовал ему обязательно послушать пьесу в исполнении Маяковского. Мол, обязательно поможет понять характер махрового мещанина.

Благо, Владимир Владимирович часто выступал с публичными чтениями «Клопа». Ильинский охотно слушал своего любимца. Вдобавок Маяковский в данном случае не просто автор. Он так внимательно следил за постановкой, вникал во все детали, делал изменения и уточнения, работал с артистами, что Мейерхольд включил его в режиссёрскую группу. В программке он значится как «ассистент режиссёра».

К работе над «Клопом» театр привлёк отборные силы. Достаточно сказать, что музыку написал Дмитрий Шостакович, художниками-оформителями были Кукрыниксы и Александр Родченко.

«Герой» Ильинского, вокруг которого разворачиваются все события, некто Присыпкин: «бывший рабочий, бывший партиец, ныне жених», решил устроить себе изящную жизнь. Когда бывшие друзья над ним смеются, у него готов ответ: «Не ваше собачье дело, уважаемый товарищ! За што я боролся? Я за хорошую жизнь боролся. Вон она у меня под руками: и жена, и дом, и настоящее обхождение. Я свой долг, на случай надобности, всегда исполнить сумею. Кто воевал, имеет право у тихой речки отдохнуть. Во! Может, я весь свой класс своим благоустройством возвышаю. Во!»

Со стремлением ко всему изящному у него произошёл «сдвиг по фазе». Детей ещё нет, а он уже решил назвать их «аристократически-кинематографически» Дороти и Лилиан. Себя Присыпкин тоже переименовал, отныне он Пьер Скрипкин. И, конечно, жениться ему следует на изысканной маникюрше Эльзевире Ренесанс, а не на простой работнице Зое. Той он рубит напрямик:

*Я, Зоя Ванна, я люблю другую.
Она изящней и стройней,
и стягивает грудь тугую
жакет изысканный у ней.*

Затем добавляет в прозе: «Гражданка! Наша любовь ликвидирована. Не мешайте свободному гражданскому чувству, а то я милицию позову».

Окружившим его прихлебателям объясняет: «Я желаю жениться в организованном порядке и в присутствии почётных гостей и особенно в присутствии особы секретаря завкома, уважаемого товарища Лассальченко... Во!»

Желанная свадьба состоялась. Гости перепились, устроили пожар. В результате Пьер Скрипкин замурован в глыбе льда. (Тут есть логическая накладка: как он мог замёрзнуть там, где бушевал сильнейший пожар?!)

Так или иначе, через 50 лет незадачливого жениха разморозили. Он, правда, недоволен, ворчит: «Я вас не просил меня воскрешать. Заморозьте меня обратно!» Но не тут-то было. Это редкий представитель живого существа полувековой давности. Вместе со Скрипкиным в новую эпоху попал живой клоп, тоже ценная находка для учёных. Директор зоосада

объясняет: «Их двое — разных размеров, но одинаковых по существу: это знаменитые «клопус нормалис» и... и «обывателиус вульгарис». Оба водятся в затхлых матрацах времени».

Отныне посетители зоосада могут увидеть и ларец с клопом, и чудом сохранившегося мещанина. «На кровати Присыпкин с гитарой. Сверху клетки свешивается жёлтая абажурная лампа. Над головой Присыпкина сияющий венчик — веер открыток. Бутылки стоят и валяются на полу. Клетка окружена плевательными урнами. На стенах клетки — надписи, с боков фильтры и озонаторы. Надписи: 1. «Осторожно — плюётся!» 2. «Без доклада не входить!» 3. «Берегите уши — оно выражается!».

Это была бенефисная роль Ильинского. В начальных эпизодах чисто юмористическая, постепенно в ней усиливается сатирический мотив. В последних эпизодах, когда Присыпкин мучается в обществе будущего, где люди ведут не понятный ему порядочный образ жизни, артист достигал публицистических высот.

«Клопа» начали репетировать в конце декабря, а уже через шесть недель, 13 февраля 1929 года, состоялась премьера. Спектакли делали хорошие сборы. Успеху способствовали и сочинённые Владимиром Владимировичем рекламные летучки, вроде этой:

*Гражданин!
Спеши
на демонстрацию «Клопа».
У кассы — хвост,
в театре толпа.
Но только
не злись
на шутки насекомого.
Это не про тебя,
а про твоего знакомого.*

После напряжённого 1926-го в кино у Игоря Владимировича случилась передышка. В сезоне 1927/28 года он был занят в театре, выступал как чтец на эстраде, да и заманчивых сценариев не подворачивалось. И вдруг появился.

В июле 1926 года пара известных голливудских артистов супруги Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс приезжали в СССР. Вокруг этого визита была изрядная шумиха, давшая импульс для сценария «Поцелуй Мэри

Пикфорд». Режиссёр Сергей Комаров пригласил Ильинского на главную роль.

Комаров был автором сценария совместно с Вадимом Шершеневичем. Тем самым, который столь пылко в своей книжке приветствовал разрыв Ильинского с театром. Можно представить его разочарование, когда он узнал о возвращении комика на сцену. Однако для Игоря Владимировича обе стихии привычны, и он с удовольствием снимался в забавной картине.

«Поцелуй Мэри Пикфорд» одна из самых популярных советских комедий периода немого кино. Как это часто бывает, свою порцию пинков и зуботычин она получила сполна. Картину обвиняли в легковесности, пустой развлекательности и тому подобных грехах. Правда, Ильинский в этих обсуждениях, как жена Цезаря, оставался вне подозрений. Он играл блистательно, очередной раз зарекомендовал себя артистом высочайшего уровня, ничем не уступающим тем же именитым заокеанским гостям, из-за которых разгорелся весь сыр-бор.

А тематика фильма? Так ли она легковесна?

Герой Ильинского, молодой Гога Палкин, работает контролёром в кинотеатре. Он влюблён в красавицу Дусю Галкину (Анель Судакевич). Девушка — фанатка кино, безумно обожает артистов и скромного билетёра Гогу в упор не замечает. Типичная мещанка, она сразу вызывает у зрителей антипатию. Думаешь, лучше бы Гога её не слишком упорно домогался, с такой хлебнёшь горя. Однако ослеплённый любовью Палкин вознамерился выполнить желание Дуси — стать звездой. Тогда он сможет рассчитывать на внимание красотки.

Начинается действительно развлекательная кутерьма. Неуклюжий Гога попадает на киностудию. Он на каждом шагу спотыкается, куда-то падает, проваливается, и всякий раз на нём ни единой царапины. Руководство студии считает парня, выходящего без малейших повреждений из любых экстремальных ситуаций, трюкачом высочайшего класса. В это время на киностудию приезжает «с дружеским визитом» всемирно известная артистическая пара из Голливуда — Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс,

С этого момента картина приобретает явную сатирическую окраску. Авторы высмеивают нездоровый психоз, которому подвержена часть зрителей, не вникающих в суть искусства, а приходящих в восторг лишь от яркой упаковки. Бичует любителей примазаться к чужой славе.

Кульминация фильма — трюкача Гогу представляют американской звёздочке, та целует виртуозного трюкача в щёку. Окружающие ахнули — всё, отныне Палкин сам звезда. За ним начинается охота: женщины рвут одежду на сувениры, репортёры тайком фиксируют каждый его шаг. Можно

ли жить в таких условиях?.. В отчаянии Гога стирает со щеки след губной помады, зримое доказательство благосклонности легендарной Мэри Пикфорд, и его жизнь снова становится прекрасной.

На самом деле Пикфорд и Фэрбенкс специально в фильме не снимались. Режиссёр использовал документальные кадры, сделанные во время пребывания супругов в Одессе. И целовала артистка не Ильинского, а какого-то неизвестного поклонника.

Оригинальная, по-настоящему весёлая история. Интерес к фильму докатился до наших дней. Судя по большому количеству просмотров в Интернете и большому количеству сайтов — это тоже показатель, — время только подтвердило его качество. Кстати, сама Мэри Пикфорд узнала об этом фильме под конец жизни, то есть через полвека после премьеры. (Почти как оттаявший Присыпкин.)

После этой комедии популярность Ильинского возросла ещё больше, его знали и любили повсеместно. В провинции особенно рьяными поклонниками киноартиста были... беспризорные. Они называли его «Егорылинский», обижались из-за невнимания к ним.

Вот она — изнанка славы. Однажды Игорь Владимирович гастролировал с театром, когда за ним увязалась группа беспризорников. Театр ехал из Донбасса в Тифлис. Никакие уговоры артиста беспризорных фанатов не остановили. Находили лазейки, пристраивались в тамбурах, в вагонах, на крышах. Видя такую преданность, участники труппы стали давать им мелкие поручения. В конце концов те стали у артистов своими людьми, им доверяли вещи и даже деньги. Потом они стали высказывать своё мнение о спектаклях. Говорили что-нибудь вроде: «Чивой-то ты сегодня, Егорылинский, мало чудил!»

Глава восьмая

ПОТЕРИ И НАХОДКИ

В 1929 году вышла новая брошюра, посвящённая Игорю Владимировичу. Её написал известный режиссёр Сергей Юткевич. Высоко оценивая достижения актёра, он удачно сформулировал специфические черты его творчества:

«Фактура игры Ильинского пестра и замысловата, как поверхность кубистической картины.

Но основная причина проста и убедительна.

Ильинский вводит новые материалы в фактуру игры — здесь для него не существует барьеров, канонов и догм.

Разговорная интонация, речитатив куплетиста, выкрик циркача, писк чревовещателя, акробатический прыжок, гимнастический выпад, удар боксёра — всё это, процеженное сквозь сито иронии или искреннего восхищения, образует свой новый стиль»^[115].

Эту актёрскую специфику Юткевич определил как стиль иронического пафоса. Ещё режиссёр подчёркивал, что считать Ильинского комиком — преступление. Его искусство гораздо выше — это трагикомедия. Ставя своих персонажей в смешное положение, артист вызывает к ним сочувствие зрителей, да и своё собственное.

Судя по выводам критиков, у Игоря Владимировича богатая актёрская родословная. Сергей Николаевич Дурылин называл Варламова и Живокини его дедушкой и прадедушкой, разумеется, духовными. С появлением кино в ряды близких родственников затесался Чарли Чаплин. С каждой новой ролью Ильинский оправдывал самые лестные эпитеты.

Самого артиста всякого рода формалистические кунштюки начали постепенно раздражать. Ему хотелось при подготовке очередной роли добиваться максимально глубокого психоанализа, внутренней проработки характеров. Хотелось использовать на сцене более реалистичные приёмы.

Подобному желанию отчасти способствовали критики, которые нет-нет да и царапали Игоря Владимировича за то, что порой в его театральных ролях эксцентрика и клоунада превалировали над раскрытием психологического состояния персонажей.

Вину прежде всего возлагали непосредственно на ГосТиМ с его тягой к всеобъемлющему новаторству. Да, конечно, роли у мейерхольдовцев были

детально продуманы, даже слишком скрупулёзно, до мелочей. Однако именно это мешало исполнителям добавить в игру малую толику импровизации, которая, как известно, доставляет актёрам наслаждение. Всегда приятно, когда один и тот же эпизод играет по-разному, улучшаясь от спектакля к спектаклю.

Тревожные звоночки слышались и в кино — Ильинского беспокоила однотипность его персонажей. Причина безжалостной эксплуатации его ампула во многом объяснялась похожестью сценариев, использующих шаблонные фабулы. В советском немом кино любили два типа комедий: либо об излишне сентиментальных девушках-красавицах, либо истории о крупных выигрышах, случайных миллионах, неожиданно появившихся наследствах. Взять хотя бы «Куклу с миллионами», в которой он снялся у режиссёра Сергея Комарова. Прекрасно видел все недостатки сценария, но разве можно отказать Сергею Петровичу. С ним хорошо работалось на предыдущей картине, «Поцелуй Мэри Пикфорд», поэтому согласился на «Куклу», теперь жалеет.

Начало весьма банально: в Париже умирает некая богатая мадам. Всё состояние она завещала дочке своей покойной родной сестры. Девушка живёт сейчас в Москве, все её документы, то есть бумаги, по которым можно получить наследство, спрятаны для надёжности в детской кукле. Воспользоваться ими племянница сможет, лишь когда выйдет замуж. Пронюхав об этом, два французских племянника мадам, шалопаи Поль и Пьер, ринулись в Москву, чтобы разыскать девушку и, женившись на ней, завладеть миллионами.

Обнаружить богатую невесту в советской столице им будет ох как нелегко, поскольку о ней известно только, что зовут её Мария Иванова, ей 17 лет, на плече есть родинка.

В Москве каждый из соперников действует по-своему: Пьер (В. Фогель) делает упор на поиски девушек с родинками, Поль (Ильинский) ходит и потрошит детские куклы, в одной из которых находится ключ к миллиону. Он их покупает, ворует, один раз по ошибке стащил из коляски грудного ребёнка. (Ситуация до боли напоминает «Двенадцать стульев». Роман был опубликован в начале 1928 года, а премьера фильма состоялась 25 декабря этого же года. Так что, Ильф и Петров, когда писали, о кинокартине Сергея Комарова не знали. А вот авторы «Куклы с миллионами» роман, судя по всему, читали, там есть и другие заимствования.)

Новая комедия благополучно шла по экранам, критики же ругали её почём зря. В основном за легковесность, за игнорирование злободневных

проблем. Поэтому к следующему фильму Игорь Владимирович отнёсся с предельной осторожностью. Тем более картина «Праздник святого Йоргена» изготовлена частично из зарубежного «материала». Фильм является экранизацией сатирической повести датского прозаика и поэта Харальда Берстедта «Фабрика святых». Она была написана в 1919 году и через пять лет переведена на русский.

Действие происходит в некой вымышленной стране европейского типа накануне церковного праздника, посвящённого святому Йоргену. Кульминацией этих торжеств является выбор невесты для почитаемого святого. Счастливицу ожидает как слава, она, увы, эфемерна, так и весьма ощутимый денежный приз. Поэтому на звание невесты претендуют родственницы высокопоставленных священников, а результаты фальсифицируются самым наглым образом.

Накануне праздника известный вор Коркис с помощью своего сообщника Шульца сбежал из городской тюрьмы. Теперь криминальная парочка, которую играют Анатолий Кторов и Игорь Ильинский, с массой приключений спасается от преследования полицейских. В результате Коркис оказывается запертым ночью в храме, где завтра будут проходить торжества. Его напарник Шульц вынужден притворяться инвалидом, с трудом передвигающимся на костылях.

На следующий день Коркис, чтобы избежать разоблачения, переодевается в костюм святого Йоргена и в таком виде предстаёт перед собравшейся на площади толпой. Верующие просят своего кумира совершить чудо. После минутной растерянности тот замечает стоявшего на костылях Шульца и делает вид, что хочет исцелить больного. Велит ему бросить костыли, а когда тот не понял, свирепо шипит: «Исцеляйся, дубина, тебе говорят!» Тут напарник догадался, что к чему, отбрасывает костыли и лихо отплясывает на глазах у изумлённой публики.

Коркис и Шульц уже видели, как лихо церковники гребут деньги, как продают слёзы и волосы святого Йоргена, готовя эти реликвии из подручных материалов в промышленных масштабах, как делят между собой пожертвования прихожан. В случае чего, жулики готовы растрезвонить об их стяжательстве. Теперь уже церковники боятся разоблачения и откупаются от мошенников...

Более антиклерикального фильма представить трудно. Уж как такой мог оскорбить чувства верующих — никакой «Матильде» не снилось. Он-то наверняка внёс свою лепту в дело атеистического воспитания населения.

В наши дни бытует расхожая шутка о преимуществе немого кино перед звуковым — в первом не было ненормативной лексики. Можно ещё

добавить, что в немом процветало искусство сочинения титров: лапидарных, выразительных. К «Празднику святого Йоргена» их написали находящиеся в хорошей форме Илья Ильф и Евгений Петров. 136 титров, большинство из которых является полноценными афоризмами. Их даже можно читать как самостоятельное юмористическое произведение:

«123. «Поздоровался я, конечно, с Йоргеном заручку...»

124. «Мы вам покажем. Вы мелкий жулик!»

125. «По сравнению с такими, как вы, конечно, мелкий».

126. «Этот тип далеко пойдёт».

127. «Совершите ещё одно чудо. Вознеситесь на небо».

128. «А подъёмные?»

129. «Документ, необходимый при вознесении, — заграничный паспорт»^{116}.

Вот только к герою Ильинского эти удачные репризы не имеют отношения. Шульцу не до разговоров, он всё время что-то делает без лишних слов, чем-то занят, и зрители с нетерпением ждут каждого появления выдающегося комика. Вот он испуганно семенит в костюме монашки мимо полицейских, вот он ковыляет по улицам на костылях и вот лихо отплясывает после исцеления... В зале гомерический хохот.

Первая премьера фильма состоялась 25 августа 1930 года. Именно первая. Поскольку через пять лет состоялась ещё одна — был сделан озвученный вариант.

Режиссёр фильма Яков Протазанов, он же был соавтором сценария, который на разных этапах помогали писать драматург Олег Леонидов и прозаик Сигизмунд Кржижановский. Однако их имён в титрах нет. Возможно, вклад этих соавторов в работу был невелик. Вдобавок Сигизмунд Доминикович принадлежал к писателям того направления, которое в те годы вытравливалось из советской литературы как «нереалистическое».

Интересно отметить, какой неожиданный резонанс вызвала комедия Протазанова через десятки лет.

В 2001 году по инициативе главного врача Донецкой областной травматологической больницы профессора Владимира Климовицкого — нужно, обязательно нужно занести на скрижали имя автора плодотворной идеи — у парадного подъезда лечебницы установлена бронзовая скульптура: мужчина комической внешности с радостью ломает о колено ставшие ненужными костыли.

Авторы памятника исцелившемуся больному изобразили сыгранного Ильинским в «Празднике святого Йоргена» мошенника в тот момент, когда

его напарник приказал: «Исцеляйся, дубина!»

Монументальный герой Ильинского призван хоть в какой-то мере улучшить настроение пациентов, как всегда улучшал и продолжает улучшать настроение зрителей сам артист.

Глава девятая

УДАРИМ АВТОРЫДВАНОМ

Последняя роль Игоря Владимировича в ГостТиме — Ломов в чеховском «Предложении», составной части спектакля «Тридцать три обморока». Туда входили ещё две одноактовки: «Медведь» и «Юбилей».

Персонаж Ильинского «здоровый, упитанный, но очень мнительный помещик». Ломов приезжает к соседу, чтобы сделать предложение его дочери, только ссорится с ней по любому поводу. То спорят, кому принадлежит надел земли, то, чья собака лучше. Каждый раз потенциальному жениху становится плохо, помимо обморока, сердцебиение, отнимается нога...

У Игоря Владимировича было двойственное отношение к этой роли. С одной стороны, он был доволен тем, что точно выполнил режиссёрское задание. С другой, само задание казалось далёким от чеховского замысла. В течение сорока минут его герой 12 раз падал в обморок. Навязав исполнителям слишком неврастеническое поведение, Мейерхольд лишил пьесу водевильной лёгкости.

Вообще, у Ильинского сложилось впечатление, что Всеволод Эмильевич изрядно устал. Многолетняя утомительная работа, нервотрёпка, давление и сверху и снизу. Главное же заключалось в том, что изменилось настроение общества. Не было столь сильного энтузиазма, как в первые послереволюционные годы, поблекли лозунги театрального Октября. Новаторские поиски постепенно превратились в ежедневную рутину. Поскольку театр мало что давал ему и в творческом, и в человеческом отношении, Игорь Владимирович решил уволиться из ГостТима и уйти в «свободное плавание».

Став самостоятельной «творческой единицей», Ильинский намеревался уделять больше внимания художественному чтению. Этот жанр он любил с юных лет, хотя, когда начинал концертную деятельность, натерпелся много оскорблений от зрителей. Увидев афишу, те ожидали от артиста рассказов о его работе в кино. А Игорь Владимирович вместо актёрских баек и рассказов о себе исполнял литературные произведения, причём весьма серьёзных авторов — Гоголя, Чехова, Альфонса Додэ, разумеется, Маяковского. Каково же было ему слышать после концерта нечто вроде: «Знал бы, лучше пол-литра купил».

В подобных ситуациях он каждый раз вспоминал историю про актёра,

который после концерта никогда не проходил мимо публики. «Почему?» — спрашивали его. На что тот отвечал: «Больно ругаются!»

В этом смысле Игорь Владимирович проявил актёрскую отвагу. Он смело вступил в бой за поддержку и процветание далеко не самого популярного жанра. Причём здесь наблюдался тот редкий случай, когда вышестоящие инстанции одобряли инициативу исполнителя. В самом деле, с декламаторами возни меньше, цензуре не нужно напрягаться, всё ясно с первого раза, а то и раньше — когда читает хорошо знакомое произведение, то есть текст уже апробирован. Пусть несёт культуру в массы.

Появившееся после увольнения время Ильинский в первую очередь решил использовать для подготовки «Старосветских помещиков». Ему по душе то обстоятельство, что можно самому составлять репертуар, ни от кого не зависеть. К тому же программу готовил самостоятельно, без помощи режиссёров. Больше того: подвернулась возможность поработать режиссёром самому, правда, не на эстраде, не в театре — в кино.

Игорь Владимирович сейчас больше чем когда-либо следил за новостями в мире искусства. В глубине души он лелеял мечту найти «свой» театр — такой, в котором он чувствовал бы себя как дома. Морально он был готов и к тому, чтобы сниматься в кино, если подвернётся достойная роль. И всё чаще стала появляться мыслишка попробовать свои силы на режиссёрском поприще. Он постоянно «зондировал почву», стучался в разные кабинеты и в Комитете по делам искусств, и в Комитете по делам кинематографии.

В процессе поисков Игорь Владимирович вдруг узнал, что в 1932 году Ильф и Петров написали для московской фабрики «Росфильм» (так тогда назывался «Мосфильм») сценарий кинокомедии «Однажды летом». Его дважды пытались ставить, и уже на старте обе попытки оказались неудачными. Даже у опытного Абрама Роома («Третья Мещанская», «Привидение, которое не возвращается») дело не заладилось — отступил. Тогда сатирики передали свой сценарий на Киевскую кинофабрику «Украинфильм». После некоторых проволочек 3 сентября 1934 года с ними был подписан договор.

Разузнав подробности, Игорь Владимирович набрался смелости и предложил свои услуги как постановщик. Москвичей его кандидатура не заинтересовала. Иначе рассуждали в Киеве: там поняли, что при любом результате имя известного киноартиста привлечёт публику. То есть риска нет. Всё же для страховки ему в помощь выделили режиссёра Ханана Шмайна. Ханан Моисеевич на год моложе Ильинского, но режиссёрский опыт у него имеется — поставил три фильма.

7 мая 1935 года газета «Вечерняя Москва» сообщила о том, что артист Игорь Ильинский выехал в Сухум на съёмки фильма «Однажды летом». В коротком интервью Игорь Владимирович сказал корреспонденту:

— Давно я не снимался в кино. Аппетит поэтому у меня большой. Я сразу снимаюсь в двух ролях — одного из парней-автодоровцев и профессора Сен-Вербуда, путешествующего по СССР с халтурными лекциями. Аппетит — аппетитом, но, может быть, это и слишком много после такого перерыва. Может быть. Но хочется со всем справиться и не побояться своей жадности.

За Игорем Владимировичем водился такой грешок — почти от каждой роли в процессе работы он пытался отказаться. Ему казалось, не получается, опозорюсь, буду выглядеть посмешищем. Выручали мастерство и такт наставников, режиссёров, партнёров. Со всеми ними Ильинскому до невероятия везло. Артист называл их театральными няньками. В кино происходило то же самое.

Когда он сам ставил что-нибудь, это не облегчало работы. Скорее усложняло — помимо других вдобавок требовалось руководить самим собой. Первый раз подобное раздвоение произошло на фильме «Однажды летом».

Ильф и Петров начали писать этот сценарий в 1929 году, параллельно с работой над «Золотым телёнком». Работая над романом, они по ходу дела записывали репризы, намётки сюжетных линий, юмористические отступления. Некоторые потом использовались в тексте, другие так и остались «неприкаянными», третьи получали развитие в других произведениях.

В «Однажды летом» использован фрагмент хорошо ныне известной истории про машину «Антилопа-Гну». Тут никакого плагиата нет — ведь имеют же авторы право позаимствовать у самих себя. Ильф и Петров воспользовались этим правом на полную катушку. Тем более что они не просто скопировали, а придумали оригинальную историю. Если в романе жулики умышленно ехали впереди автопробега, собирая сливки, то в фильме это получилось случайно. Если в романе действуют жулики, то в фильме наоборот — исключительно положительные молодые люди.

Их двое: председатель автомобильного клуба по прозвищу Телескоп (его играет Ильинский) и единственный член автоклуба Жора (Леонид Кмит, то есть Петька из «Чапаева», уже ставший за ту роль орденосцем). В сценарии был ещё их третий соратник, однако режиссёры его убрали и, похоже, правильно сделали.

Оставшиеся два парня — автодоровцы^[8], фанатично влюблённые в

четырёхколёсных коней. Друзья работают в автотракторной мастерской, а в свободное время собирают из случайных деталей собственный автомобиль. Можете представить, что у них получилось! Во всяком случае, сценаристы называют созданную ими машину авторыдваном.

Тем не менее машина способна передвигаться, и друзья пускаются на ней в дальний путь. Они едут в Нижний Новгород, где собираются работать на автозаводе.

В пути начинается череда приключений, свалившихся на них самих и на их самодельную колымагу. Основное из них — знакомство с якобы профессором Сен-Вербудом, вторая роль Игоря Владимировича в этом фильме. Тут его узнать невозможно: он в сложном гриме — лысый, с окладистой бородой. На нём какая-то странная одежда, именуемая в сценарии пелериной.

Зачатки этой истории пунктиром намечены в «Золотом телёнке», когда великий комбинатор показывает компаньонам афишу со своей фотографией в чалме и надписью: «Приехал жрец (знаменитый бомбейский брамин — йог) — сын Крепыша — Любимец Рабиндраната Тагора...» и т. д. В фильме фигурирует модификация этого забавного объявления:

«Экстренная лекция индусского профессора
СЕН-ВЕРБУДА,
известного разоблачителя чудес и суеверий
ТАЙНЫ ПОРАБОЩЁННОЙ ИНДИИ...»

Кончается словами: «У рояля — Фатима-ханум Сен-Вербуд». Последнее относится к племяннице лжепрофессора Фене, которая ездит с ним как аккомпаниаторша.

Феня давно раскусила своего дядю, знает, что он жулик, и переживает из-за того, что никак не вырвется из-под его ига. Помогли обстоятельства — убегая с выручкой из очередного одураченного им клуба, Сен-Вербуд в спешке запрыгнул в машину, а поскольку водить толком не умел, то по ошибке заехал как раз в милицию, где и был арестован. Феня же отныне будет работать на автозаводе.

Как часто случается в кино, по пути к экрану переделок в сценарии было видимо-невидимо. Но вот что характерно: в сценарии «Под куполом цирка» Григорий Александров сделал столько изменений, что Ильф и Петров сняли свои фамилии из титров «Цирка». А здесь — оставили. Выходит, по их мнению, не всё так плохо.

Сам Игорь Владимирович считал главным недостатком картины то обстоятельство, что в ней слабо отражено время действия, отсутствовали признаки реальной жизни. Видимо, он прав. Единственное, что привязано к

определённой эпохе, так это марки автомобилей. В целом же получилось нечто аморфное, напоминающее притчу без философии, без морали. Воспитательного фактора здесь нет.

Главные герои особой симпатии не вызывали. У них всё хорошо, всё прекрасно. Нам бы ваши проблемы. Удачнее других получился отрицательный Сен-Вербуд. Тут Ильинскому пришлось мобилизовать всё своё комическое мастерство.

В советском кино бытовала такая манера: если комедия получилась не смешной, её выпускали с подзаголовком «лирическая комедия». Именно к такому можно отнести «Однажды летом». Тем более что здесь присутствует сильная лирическая струя — оба автомобилиста, Телескоп и Жора, с первого взгляда влюбляются в красавицу Феню. Под занавес, провожая её на завод, они прямо спрашивают, мол, кого из нас ты любишь. Девушка отвечает, только в этот момент раздаётся мощный заводской гудок, и ни влюблённые парни, ни зрители не слышат её слов. Но если Телескоп и Жора смогут переспросить, то зрители такой возможности лишены.

Значит, у картины открытый финал. Он как раз получился удачным.

Глава десятая

НАЕДИНЕ СО ЗРИТЕЛЯМИ

2 июля 1937 года по регионам была разослана подписанная секретарём ЦК ВКП(б) Сталиным шифрованная телеграмма, адресованная секретарям обкомов, крайкомов и ЦК национальных компартий. В ней предлагалось арестовывать и расстреливать враждебные стране элементы. Менее активных отправлять в ссылку. «ЦК ВКП(б) предлагает в пятидневный срок представить ЦК состав троек, а также количество подлежащих расстрелу, равно как количество подлежащих высылке».

Следом появилось постановление ЦК, утверждающее приказ НКВД СССР № 00447 «Об операции по репрессированию бывших кулаков, уголовников и других антисоветских элементов»: «Начать операцию всем областям Союза 5 августа 1937 года... Всю операцию закончить в 4-месячный срок... Председателями троек утвердить народных комиссаров внутренних дел и начальников краевых и областных управлений НКВД... Обязать Наркомат Обороны призвать из запаса РККА 240 командиров и политработников для укомплектования кадров начсостава военизированной охраны вновь формируемых лагерей... Обязать наркомздрав выделить в распоряжение ГУЛАГа НКВД для вновь организуемых лагерей 150 врачей и 400 фельдшеров... Отпустить НКВД из резервного фонда Совнаркома на оперативные расходы, связанные с проведением операции, 75 миллионов рублей, из которых 25 миллионов — на оплату железнодорожного тарифа... Отпустить ГУЛАГу НКВД из резервного фонда Совнаркома СССР авансом 10 миллионов рублей на организацию лагерей»^[9].

Таким образом было положено начало Большому террору, от которого пострадала масса людей. В народе этот ужасный период советской истории называют «37-м годом». Эта дата стала синонимом репрессий. Однако строгого календарного совпадения здесь нет. Террор длился не весь год и этим годом, к сожалению, не ограничился.

Через месяц после отправления злополучной телеграммы «на места» подготовка к репрессированию антисоветских элементов завершилась.

Террор перешёл в практическую плоскость. Застенки были переполнены. Количество арестованных и расстрелянных не поддаётся осмыслению. Возле тюрем постоянно наблюдалось скопление людей, пытавшихся хоть что-то узнать о своих близких. В этой вакханалии никто

не мог чувствовать себя спокойно. Ни известность, ни лояльность власти не могли служить гарантией безопасности. В воздухе, словно инфекция, сквозила тревога.

Однажды Ильинский с женой зашёл в гости к своему приятелю юристу В. Трескину. Супруги зашли днём, потому что вечером у артиста было выступление. Отобедали, беседуют. Вдруг в квартире раздаётся звонок. Жена Трескина пошла открывать дверь. Возвращается — на ней лица нет.

— Валя, — шепчет мужу, — это из МГБ.

В то время подобные визиты уже никого не удивляли. Хозяин берёт заготовленную на всякий случай сумку с бельём, зубной щёткой, мылом... Выходит. Ильинские стараются успокоить жену. Вдруг через несколько минут в квартиру врывается сияющий Трескин и кричит:

— Игорёк, это за тобой приехали! Ты ведь сегодня выступаешь в клубе Министерства госбезопасности.

Да, некие признаки нормальной творческой жизни в стране по-прежнему существовали. Издавались книги, снимались фильмы, ставились спектакли, проводились концерты. Игорь Владимирович регулярно концертировал как чтец. Сейчас это его единственный непосредственный контакт со зрителями.

Можно считать, к карьере мелодекламатора его подтолкнул Маяковский. Из любви к творчеству Владимира Владимировича, из-за желания познакомить с его стихами максимально больше слушателей Ильинский и вышел на эстраду. Было это в начале 1920-х. В то время он играл в Театре РСФСР Первом. В «Мистерии-буфф» у него были две роли — Соглашателя и Немца. Иной раз Маяковский был для артиста режиссёром — консультировал актёра по поводу исполнения своих стихов, иногда это происходило публично. На подобных мастер-классах Игорь Владимирович фактически вступал в своеобразное соревнование с самим автором: кто лучше прочитает. Проигравших в этом состязании не было. Зато слушатели оставались в выигрыше.

Со временем концертный репертуар артиста неимоверно разросся. В него входили русская классика, зарубежная (Бернс, Беранже, Додэ), советские поэты и прозаики, стихи для детей. Юная аудитория принимала выступления Ильинского с восторгом. Начиная с 1933 года для них у него «в рукаве» имелся универсальный коронный номер — стихотворение Самуила Маршака «Кот и лодыри». Оно впервые было опубликовано в журнале «Литературный современник» в цикле «Стихи, написанные для того, чтобы дразнить школьников, которые опаздывают на уроки, портят

парты, гоняют лодыря и т. д.». В нём рассказывается о группке прогульщиков, которые по пути на каток встретили чем-то озабоченного кота. Объясняя причины своего плохого настроения, тот сказал, что страдает из-за того, что не существует школ для котов. Поэтому он не обучен грамоте, а без неё жить невозможно:

*Не попить без грамоты,
Не поесть,
На воротах номера
Не прочесть!*

*Отвечают лодыри:
— Милый кот,
Нам пойдёт двенадцатый
Скоро год.*

*Учат нас и грамоте
И письму,
А не могут выучить
Ничему.*

*Нам учиться, лодырям,
Что-то лень.
На коньках катаемся
Целый день.*

*Мы не пишем грифелем
На доске, А коньками пишем мы
На катке!*

*Отвечает лодырям
Серый кот:
— Мне, коту усатому,
Скоро год.
Много знал я лодырей
Вроде вас,
А с такими встретился
В первый раз!*

Неравнодушны были к этим стихам и взрослые. Свою тягу к специфическому жанру мелодекламации артист объяснял так:

«Художественное чтение — искусство, только родственное театральному. Оно ни в коем случае не может конкурировать с театром или заменить его. Но в то же время чтец есть актёр, а не звучащий шрифт, которым набран авторский текст. Я хочу быть для аудитории не докладчиком, а переводчиком. Перевожу я с литературного языка на сценический»^{117}.

В 1930-е годы значимость художественного слова была велика. Эстрада и радио отдавали этому жанру существенную долю времени. Вокруг него велось много споров: является ли художественное слово самостоятельным искусством или это лишь разновидность театрального. Большинство спорящих склонялись к первому варианту — театр искусство коллективное, при мелодекламации этого нет.

Игорь Владимирович излишнего теоретизирования не любил. Считал, актёр и чтец — понятия неразделимые. Главное — знакомить зрителей с достойными образцами литературы. Для комика особенно близка сатирическая. Тут без Гоголя и Салтыкова-Щедрина не обойтись. Выбор большой, есть на чём остановиться. Можно представить затруднения артиста. Скажем, у Салтыкова, даже если отказаться от института отрывков, десятки отличных сказок. Антибюрократическая (традиционно близкая Игорю Владимировичу тема) «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» это беспроектный вариант. Наверняка будет хорошо принят «Карась-идеалист». Эти вещи хорошо знакомы зрителям. Только ведь артисту мало лишней раз, пусть даже хорошо, иллюстрировать известные произведения. Необходимо ещё пропагандировать образцы творчества, по каким-либо причинам, чаще всего случайно, оставшиеся в тени, незаслуженно забытые.

Ильинский смело включает в свой репертуар салтыковского «Богатыря». При желании цензура вполне могла запретить публичное исполнение подобного произведения. Это что за грязные намёки? Откуда вдруг появился такой правитель, от которого толку ни на грош? Где вы таких видели? Нечего вслух читать подобную антисоветчину! Ну и что с того, что написано и опубликовано ещё до революции? Вот тогда и надо было исполнять с эстрады, а сейчас — не положено. (Правда, возможен и другой, редкий вариант: ах, уже опубликовано? Тогда нехай читает, с нас взятки гладки.)

Или «Коняга» — мрачноватое повествование о нелёгкой крестьянской судьбе. Монотонный рассказ о бесконечном каторжном труде занимает

львиную долю сказки Салтыкова-Щедрина. Но вот рядом с Конягой появились «пустоплясы», и становится понятно, что пленило Ильинского в данном произведении — тут простор для артиста. Есть возможность блеснуть мастерством. Четыре монолога, четыре разных характера.

Игорь Владимирович проявлял хорошую артистическую дерзость. Он не боялся рискнуть и потерпеть фиаско. Ему хотелось не просто покрасоваться на сцене, а знакомить слушателей с качественной литературой, воспитывать у них вкус. Только имея подготовленную аудиторию, он позволил себе выходить на эстраду с такими серьёзными вещами как «Старосветские помещики» Гоголя или отрывок из повести Льва Толстого «Отрочество» — «Рассказ Карла Ивановича». Оба произведения актёр наполнял лирикой и мягким юмором.

Однажды, 13 октября 1938 года, в секции мастеров художественного слова ВТО состоялось обсуждение творческого метода Игоря Ильинского как чтеца.

Доклад делал Сергей Николаевич Дурылин — философ, писатель, искусствовед, человек энциклопедических знаний. Артиста он знал с тех пор, когда тому было лет четырнадцать, видел его во всех двенадцати театрах, где тот играл. Сергей Николаевич чувствовал, что талант Ильинского не уместается ни в какую систему. Его природа такова, что он постоянно находится в поиске. Его объявишь сторонником одной манеры, глядишь, он уже перешёл в другую художественную формацию. Чтобы он ни исполнял, всегда старается обойтись без каких-либо подпорок. Иные чтецы на эстраде капризничают, требуют для выступления театральную обстановку — бутафорию, грим, костюмы, чуть ли не декорации.

«Ничего этого у Ильинского нет, — говорил Дурылин в докладе. — Он тот же всюду и везде. Он выступает на эстраде в том же костюме, в каком он сядет в автомобиль или пойдёт на спортивную площадку. Он сядет на тот стул, который ему подадут из числа имеющихся на данной эстраде. Если это в отдалённом клубе, это иногда весьма опасный стул, если это в ином помещении, то это может быть антикварное кресло. Никаких столов, никакой бутафории ему не нужно. Если артисты типа театра одного актёра идут к определённом виду трансформиста (для того, чтобы быть последовательными, им нужно дойти до искусства трансформизма, до умения мимолётно переодеваться, изменять свою физиономию и делать сто явлений в ста различных масках), то Ильинскому этого не нужно. Ничто ему так не чуждо, как трансформизм»^{118}.

Слова Дурылина относятся к эстраде. Зато на сцене и на экране Игорь Владимирович трансформизма не чурался. Находясь «на вольных хлебах»,

он даже скучал по нему, переживал из-за того, что давным-давно не выходит на сцену или на съёмочную площадку. Каждый день означал безвозвратно потерянное время. Артист терпеливо ждал, когда же кончится чёрная полоса.

Долгожданное событие произошло летом 1937 года — Ильинский был утверждён на одну из главных ролей в кинокомедии «Волга-Волга».

Глава одиннадцатая

ВОДНЫЕ ПРОЦЕДУРЫ

20 июня 1937 года от причалов московского Южного речного порта отчалила экзотическая флотилия. Возглавлял кавалькаду пароход «Память Кирова». Здесь имелись оборудованное операторское помещение, зал для звукозаписи, костюмерная, фотолаборатория. На верхней палубе был сооружён павильон для съёмок. Через громкоговорители с «Памяти Кирова» доносилась новая песня Дунаевского и Лебедева-Кумача:

*Много песен про Волгу пропето,
Но ещё не слышали такой,
Чтобы, сердцем советским согрета,
Зазвенела она над рекой...*

Следом за «флагманом» на буксире шли бутафорский пароход «Севрюга» и парусник «Лесоруб». «Севрюга» представляла собой ветхое сооружение со ставнями на окнах и двумя трубами, украшенными сверху затейливыми металлическими финтифлюшками. Не менее экстравагантно выглядел парусник, приспособленный, в случае безветренной погоды, для передвижения на вёслах. При виде необычного каравана капитаны проходивших мимо судов нервно хватались за бинокли, а пассажиры высыпали на палубы, не скупясь на язвительные комментарии по поводу вида этих посудин. Успокаивались, лишь когда, подойдя ближе, замечали вымпел со всё объясняющей надписью «Мосфильм. Киноэкспедиция «Волга-Волга». (Кстати, первое время название картины писали через запятую, что весьма логично.)

На протяжении всего творческого пути режиссёра «Волги-Волги» Григория Александрова порой обвиняли в чрезмерной осторожности. Тем не менее Григорий Васильевич иной раз вольно или невольно поддерживал находящихся в опале знакомых. Например, в 1936 году, вскоре после выхода «Цирка», он привлёк к сотрудничеству находящегося в томской ссылке драматурга Эрдмана — блестяще проявившего себя на прежней совместной работе, фильме «Весёлые ребята». Предложил тому сообща потрудиться над сценарием картины к двадцатилетию Октября.

Когда в октябре следующего года срок ссылки закончился, Эрдман

получил на руки справку Томского горотдела НКВД с формулировкой «минус шесть», то есть без права выбора местожительства в шести крупнейших городах страны. На первых порах в качестве «порта приписки» драматург выбрал областной центр, максимально приближенный к столице, — Калинин, бывшую и будущую Тверь. Здесь его и разыскал Александров, предложивший уже вплотную засесть за сценарий своего очередного фильма.

Григорий Васильевич и рад бы поработать один, только драматургия не самое сильное его место. В лучшем случае он может продумать тематику фильма, общую направленность, фактуру. Для подробной разработки сценария ему требуется соавтор, способный превращать высказываемые режиссёром пожелания в литературное произведение, написанное по законам киножанра. Причём все лучшие сатирические перья страны Александров уже использовал: в «Весёлых ребятах» это Владимир Масс и Николай Эрдман, в «Цирке» Илья Ильф и Евгений Петров, а также Валентин Катаев и даже подключающийся во время отсутствия основных авторов Исаак Бабель. Отношения со всеми были не блестящими, однако других привлекательных комедиографов не оставалось. В тот период профессиональных сатириков можно было пересчитать по пальцам одной руки. Жанр такой, что со строгой цензурой тут не очень-то развернёшься. Перспектива же писать, что называется, в стол, без надежды на публикацию своего труда мало кого привлекала. Раз отсутствовал спрос — не было и предложений.

В отчаянии Григорий Васильевич пригласил в соавторы Владимира Нильсена — своего оператора. Человек остроумный, с хорошим вкусом, может, что-либо получится. Прикинули — в качестве фактуры раньше ими использовался джаз, потом цирк. На чём теперь остановиться? Разве что на художественной самодеятельности. Партия поощряет развитие народного творчества, об этом много говорят и пишут. Уже существует Центральный дом самодеятельного искусства имени Н. К. Крупской, состоялось Всероссийское совещание работников краевых и областных Домов самодеятельного искусства, открыт Театр народного творчества. Получается, тема и важная, и оригинальная, в художественных фильмах не отражена. Следует ликвидировать досадное упущение. Новаторство в искусстве, считай, половина успеха.

Легко убедив руководство «Мосфильма», что картина с подобной тематикой удачно впишется в рамки празднования двадцатилетия Октябрьской революции, Александров и Нильсен вскоре после премьеры «Цирка» отправились в длительную командировку по республикам

Закавказья. За время поездки они убедились, что хорошая фактура для будущего фильма имеется. Художественная самодеятельность существует, в каждой республике она вносит свой колорит, для фильма это всё выигрышные моменты. В сентябре они ходили на предоставленной киностудией яхте на Урал, где выбирали места для будущих натуральных съёмок, а заодно знакомились с местной художественной самодеятельностью. Однако сочинение сценария подвигалось со скрипом. С каждым днём становилось яснее: придумывать сюжетные повороты и диалоги — для этого нужен особый дар, тут требуется специалист. Только где ж его взять?!

Осенью выяснилось, что феноменальный выдумщик сюжетов Николай Эрдман после ссылки живёт сравнительно близко от Москвы — в Калининне. Для опального сатирика приглашение Александрова было большой радостью: он опять занимался любимым делом, возвращался в творческую среду, появился источник дохода. Режиссёр вдобавок был доволен и тем, что Николай Робертович привлёк к работе своего товарища — остроумнейшего и обаятельного Михаила Вольпина.

Тематическую направленность будущего фильма Александрову подсказали газеты, освещавшие каждую идеологическую кампанию, затеянную партией и правительством. В то время на первом плане были материалы о борьбе с бюрократизмом, поддержке народной инициативы и приобщении трудящихся к культуре. Эти лозунги и решил проиллюстрировать режиссёр в будущей картине, первоначальное название которой пугало своей серьёзностью — «Творчество народов».

Мудрые люди, вроде уже хлебнувших лиха Михаила Вольпина и Николая Эрдмана, понимали, что бороться с государственной машиной, подминающей под себя всех и вся, нужно крайне осмотрительно, в пределах дозволенного. В «Волге-Волге» есть сатирическое начало. Сейчас разрешена борьба с бюрократизмом. Вот на него и обрушимся. Соавторы направили весь свой дар на высмеивание отрицательного персонажа — Бывалова, начальника управления кустарной промышленности захолустного города Мелководска. Это представитель правящего в СССР класса — номенклатуры, тип советского руководящего работника. Нынче такие правят бал. Тут высмеивай, не высмеивай — с них всё как с гуся вода. Они неистребимы, их нельзя ликвидировать, так дадим рядовым людям возможность хотя бы посмеяться над ними.

Фамилия Бывалое перекочевала из фильма «Дом на Трубной», одним из соавторов которого был Эрдман. Видимо, сам же её придумал, не стал бы Николай Робертович эксплуатировать чужую фантазию. (Каждый раз

спотыкаюсь при упоминании гайдаевской троицы во главе с Бывалым.)

Вольпин и Эрдман кардинально переделали бессвязный сценарий Александрова и Нильсена. Они упорядочили сюжет, уменьшили количество персонажей, некоторые эпизоды сократили, иные вообще убрали, заменив их новыми. Появился придуманный ими водовоз, чья лошадь останавливается возле каждого пивного ларька. А главное — драматурги создали по-настоящему сатирический образ бюрократа Бывалова. Именно эту роль сыграет Ильинский.

...В 1918–1919 годах, когда институт фотографии не стал совсем обыденной вещью, как в наши дни, было принято дарить знакомым на память снимки со своим изображением. Сохранились фотопортреты, подаренные начинающим актёром Игорем Ильинским начинающему писателю Коле Эрдману. На одном из них артист написал: «А всё-таки скоро мы будем работать вместе»^[119]. Это «скоро» растянулось почти на 20 лет — после неудачно сыгранного Гулячкина в захиревшей Александринке следующая общая работа случилась в «Волге-Волге».

Сценарий комедии строился как история песни-частушки, которую сочинила молодая почталыонша Дуня, по прозвищу Стрелка. На эту историю нанизывались все сюжетные линии, конфликты и аттракционы.

Действие начиналось в затерянном на уральских просторах маленьком городке Мелководске, находящемся в отдалении от крупных культурных центров. Однако и в этом медвежьем углу творческая жизнь бьёт ключом. Тут много поистине талантливых людей, которые в свободное время охотно занимаются в различных коллективах художественной самодеятельности. Дворник — танцор, официант ресторана — певец, постовой милиционер виртуозно исполняет на свистке музыкальные мелодии, водовоз играет на тромбоне, счетовод Алёша Трубышкин — дирижёр «неаполитанского» оркестра. Среди этих талантов особенно выделяется писмоносица Дуня Петрова, то бишь Стрелка — организатор и душа самодеятельного коллектива, у которого идёт спор за «культурное» лидерство в городе с оркестром, возглавляемым Трубышкиным. Дуня и Алёша влюблены друг в друга, и только разные взгляды на музыку не позволяют их отношениям достичь полной гармонии.

Здоровых увлечений мелководцев не замечает только махровый бюрократ Иван Иванович Бывалов, озабоченный лишь своей собственной карьерой. Когда из Москвы прибыла телеграмма с предложением послать на Всесоюзную олимпиаду художественной самодеятельности какой-нибудь коллектив, Бывалов посылает ответ: «В соревновании участвовать не могу из-за отсутствия в моей системе талантов».

Эти слова настолько возмутили Дуню, что она отказывается передавать такую телеграмму. Она решает поехать вместе с друзьями в Москву и на деле доказать, что талантливые люди в их городке имеются.

Предварительно Стрелка хочет наглядно продемонстрировать эту очевидную истину близорукому Бывалову. Тут в фильме происходит феноменально смешная сцена, низкий поклон за это Александрову — мелководны буквально повсюду преследуют Ивана Ивановича, демонстрируя бюрократу свои способности. Обслуживающий его в ресторане официант поёт, повара танцуют; милиционер, к которому Бывалов обратился с жалобой, высвистывает музыкальную фразу; залихватски пляшет дворник; обиженные начальником управления кустарной промышленности посетители играют на струнных инструментах, мчащиеся по вызову пожарные — на духовых; дети устраивают вокруг спрятавшегося от преследователей Бывалова многолюдный хоровод. Горшечники играют на горшках, каменщики на булыжниках...

Честолюбивый Бывалов сломался лишь тогда, когда счетовод Алёша предложил ему везти в Москву «неаполитанский» оркестр, считаясь на бумаге его руководителем. Они отправляются в путь на допотопной «Северюге». Тогда Стрелка собирает свой коллектив, её компания плывёт на паруснике, который обгоняет худосочный, кое-как отремонтированный пароход. По пути «отверженные» Иваном Ивановичем репетируют сочинённую Стрелкой песню о Волге. Мелодия понравилась оркестру, плывущему на «Северюге». Музыканты записали ноты и разучили её. Потом из-за сквозняка листочки с записанными нотами разлетелись по сторонам, и удачная песня быстро стала популярной.

Основной конфликт фильма разгорелся в борьбе между Дуней и её друзьями с махровым бюрократом Бываловым. При разработке эпизодов сложилось естественное распределение сил: Александров и Нильсен занимались лирической линией, Вольпин и Эрдман взяли на себя сатирическую, в основном связанную с образом Бывалова. Велись частые телефонные переговоры с Ленинградом: музыку сочинял живший там Дунаевский.

На роль Бывалова пригласили соскучившегося по кино Игоря Владимировича. В написанном Василием Лебедевым-Кумачом прологе его представляют следующими бесхитростными словами:

*Вот Бывалое перед вами,
Бюрократ он исполнский.*

*Играет эту роль
Артист Ильинский.*

Раньше выдающийся комик снимался в основном в немых фильмах и то получил всесоюзную известность. Это произошло благодаря тому, что у него выразительная мимика, актёр в совершенстве владел искусством пантомимы, причём её можно охарактеризовать как гротесковую. У Ильинского играли все части тела: руки, ноги, плечи, голова. Всё уморительно двигалось и дёргалось в самых замысловатых направлениях, вызывая у зрителей гомерический хохот. А лицо: нижняя губа поверх верхней, по-кошачьи шмыгающий носик, скошенные к переносице глазки... Публика восторгалась артистом. Его дебют в звуковом кинематографе был в малозаметном «Однажды летом». В «Волге-Волге» он уже заговорил «во весь голос».

Ильинский в роли Бывалова блистал. Чувствовалось, артист наслаждается ролью сатирического персонажа, набросился на неё как голодный. Найдена точная маска бюрократа, каждое движение выверено, отточено, все репризы произносятся с таким смаком, что без промаха попадают в «яблочко» — не прореагировать на них невозможно. Ильинский даже прыгнул с верхней палубы, вместо того чтобы доверить опасный трюк дублёру. А ведь была середина октября, вода холодная, съёмки проходили в акватории Химкинского порта. Причём сначала предполагалось, что Вывалов прыгает со средней палубы, это всё же не так опасно. Однако артист вошёл в раж и снялся в крайне рискованной для здоровья сцене.

Плюхаться в воду перед камерой Ильинскому не привыкать. Чай, не впервой. Он вдоволь нахлебался в «Папироснице», спасая снимавшуюся в кино «утопленницу» Зинаиду; едва не перевернулся в лодке, будучи закройщиком из Торжка; проваливался в яму с водой в «Кукле с миллионами»; его Сен-Вербуд чудом удержался за доски рухнувшего моста... Так что к эффектному прыжку Бывалова с верхней палубы морально Игорь Владимирович готов давно. Можно сказать, с подросткового возраста. Когда ему было 15 лет, мальчик активно занимался спортом, в том числе и греблей. Однажды ранней весной его скиф, дощатая плоскодонка, столкнулся с прогулочной лодкой. Игорь упал в ледяную воду и долго добирался до берега.

Пароходы поплыли по Москве-реке и Оке к Горькому, так с октября 1932 года назывался Нижний Новгород. В городе и окрестностях были

проведены первые съёмки. Верхневолжское пароходство выделило в помощь «Памяти Кирова» буксир «Добролюбов», который постоянно маневрировал, переставляя и устанавливая в нужных местах декоративные суда.

Через три недели киношники отправились на Каму, снимали в районе Сарапула. Затем переместились к Перми, в устье Чусовой и на реку Вишера. Одна группа снималась на плотях. Другая сразу отправилась на Волгу, снимали возле Казани и Жигулёвских гор, где экспедиционная часть съёмок закончилась. Лишь в октябре и ноябре уже на Московском море и канале Москва — Волга успели захватить солнечные деньки, чтобы доснять всю необходимую натуру.

Длительная отлучка из столицы, эпицентра политических инициатив, была ещё хороша тем, что позволяла абстрагироваться от сгущающейся мрачной атмосферы. Приятно было очутиться вдалеке от московской суеты. Вдобавок в столице суета не простая, а пугающая.

После убийства Кирова требовалось прилагать немало усилий, чтобы избавиться от тревожных предчувствий. Наступило такое время, когда лучше держать себя в узде, помалкивать. В августе 1936 года смертельный удар обрушился на политических соперников Сталина — Зиновьева и Каменева. Полгода спустя на скамье подсудимых оказались Пятаков, Серебряков, Радек и другие старые большевики. Ещё зимой народному комиссару внутренних дел Николаю Ежову было присвоено звание генерального комиссара государственной безопасности. Ежовщина всё больше входила во вкус, энкавэдэшники охотились за неудобными со сноровкой хищных обитателей джунглей. С лавиной долей бывших троцкистов уже расправились, большую часть приговорили к смертной казни. Теперь номенклатура перешла к превентивным действиям — в угоду Сталину велась показательная чистка.

18 февраля 1937 года скончался один из близких соратников вождя — Орджоникидзе. Через несколько дней по городу гуляли глухие слухи, что товарищу Серго грозил арест как троцкисту и он покончил жизнь самоубийством. В марте появились сообщения о «гнусной» антипартийной деятельности Бухарина, Рыкова и иже с ними. Через три месяца весь цвет высшего командования Красной армии был обвинён в измене, несколько крупных военачальников были расстреляны. 2 июля того же года по регионам была разослана уже упоминаемая выше телеграмма о необходимости арестов и расстрелов враждебных элементов.

Обстановка в стране была катастрофическая. Страх пронизывал все поры общества. Мудрые люди советовали сидеть и не «рыпаться».

22 сентября съёмочный коллектив «Волги-Волги», закончив экспедицию, вернулся в Москву. Через несколько дней тень ежовщины скользнула по группе — 8 октября был арестован оператор Владимир Нильсен.

«Волга-Волга» значительно отставала от календарного графика. Первоначально планировалось закончить картину к 20-й годовщине Октябрьской революции, однако из-за плохой погоды не успели, во время экспедиции было много дождей. Финал снимался в Химкинском речном порту, на акватории которого было тесно от парашоудов, барж, буксиров, яхт и клиперов, что изрядно тормозило работу. Остальные съёмки, главным образом крупные и средние планы, пришлось перенести в павильон. К середине сентября фильм был готов на 41 процент вместо 57 процентов по плану. Премьера же состоялась лишь 24 апреля 1938 года.

Игорь Владимирович на премьеру не пошёл. Посчитал, что всё будет вертеться вокруг Орловой, до Бывалова никому дела нет. Стой, как бедный родственник.

В данном случае интуиция подвела Ильинского. Его начальник управления мелкой кустарной промышленности тоже оказался в центре внимания зрителей, и они уже никогда не забывали его. Сам фильм безоговорочно причислен к сонму классики. Всё способствует этому: режиссёрские находки, игра артистов, музыка, песни.

В фильме остроумный текст, тут, очевидно, сказалось сатирическое мастерство Михаила Вольпина и Николая Эрдмана, виртуозов отточенной репризы. Не случайно некоторые афоризмы из «Волги-Волги» прочно вошли в лексикон советских людей, раздёрганы на устные и письменные цитаты. Многие выразительно прозвучали из уст Игоря Владимировича. Это и «благодаря моему чуткому руководству», и «я на улице самокритикой заниматься не позволю», и «примите у граждан этот брак и выдайте им другой». А гениальное в своей простоте выражение «спасайся, кто может!» настолько органично переключалось в народный лексикон, будто существовало там веками.

Своим Бываловым актёр нанёс оглушительную оплеуху бюрократизму. Даже забуддыги вроде Никеша или Тапиоки вызывали у зрителей меньше гнева, чем глупый напыщенный чиновник.

...Этот мелкий случай упоминается во всех материалах, посвящённых жизни Игоря Владимировича. Не станем отступать от традиции и здесь. «Волга-Волга» стала одним из немногих фильмов, безоговорочно принятых «кремлёвским цензором» — Сталин смотрел её бессчётное количество раз, цитировал наиболее остроумные реплики. Когда на одном из приёмов

вождю представили Ильинского, он шутливо сказал: «Здравствуйте, гражданин Бывалое. Вы бюрократ, и я — бюрократ. Мы поймём друг друга. Пойдёмте побеседуем».

Долгая жизнь была уготована весёлому фильму. Каждое новое поколение радушно принимало персонажей «Волги-Волги» в свою компанию, не считая произведение устаревшим. Поэтому всенародно любимая картина до сих пор живёт полнокровной жизнью. Выпущена на дисках, показывается по телевидению, фигурирует в художественной литературе. Например, в повести Семёна Липкина «Декада» описывается, как после одного из кремлёвских приёмов члены правительства и гости стали смотреть кино. «Крайним во втором ряду, у самого прохода, сидел Каганович, около него — Сталин, далее Берия, Маленков, Молотов и прочие. Свет погас. На полотне начался фильм «Волга-Волга». Примерно в середине фильма послышался голос Сталина, весёлый, высокий:

— Сейчас он упадёт в воду.

И действительно, Игорь Ильинский свалился с палубы в воду. Сталин в каком-то неистовстве стал бить Кагановича по коленке»^{120}.

Порой картина напоминает о себе в самых неожиданных контекстах, вплоть до анекдотов:

— Штирлиц, какой ваш любимый фильм? — спросил Мюллер.

— «Волга-Волга», — чуть было не выпалил Штирлиц, но вовремя спохватился и сказал: — «Баден-Баден».

Глава двенадцатая

ЭТОТ НОВЫЙ СТАРЫЙ ДОМ

Временами Ильинский напоминал себе гоголевскую Агафью Тихоновну, недовольную имеющимися «в наличии» и мечтающую о синтетическом женихе: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому ещё дородности Ивана Павловича — я бы тогда тотчас же решилась».

Уже не было желания, как в юности, устраивать чехарду, то и дело перебегать из одного театра в другой. Хотелось стабильности и серьёзной работы. Поэтому Игорь Владимирович тщательно рассматривал возможные варианты, взвешивал все плюсы и минусы.

Можно было вернуться в Театр Мейерхольда, однако тот уже находился на грани закрытия, ощущение его заката сквозило в воздухе. Подворачивались и другие варианты, которые затем отбраковывались актёром. В конце концов «в финал вышли» Театр имени Вахтангова и Малый. Вахтанговский вроде бы ему ближе по духу, только тамошние главари не очень-то рьяно заывают Ильинского. А в Малый театр пришёл новый художественный руководитель Илья Судаков. У него вполне понятное желание освежить труппу, собрать вокруг себя команду единомышленников. Творчество Игоря Владимировича он хорошо знал, пригласил его на собеседование.

15 января 1938 года Ильинский поступил на работу в Малый театр.

Критики консервативного толка встретили приход Ильинского в Дом Островского на ура. (Есть у Малого и второе неофициальное название — Дом Щепкина, это уж кому как нравится.) Безмерно влюблённый в творчество Игоря Владимировича Сергей Дурылин писал об этом, как о великом счастье:

«Среди советских актёров трудно назвать другого актёра, который испытал бы на себе в такой степени воздействие анти-реалистической режиссуры, как Ильинский: в течение 23 лет ему приходилось, в разных театрах, работать с режиссёрами различных творческих укладов, но объединённых в общем походе против реалистического театра. Талант Ильинского подобен самоцвету, который переходил из рук в руки разных гранильщиков: чем больше пробовали они на нём различные приёмы гранения, тем ярче блистал самоцвет своим природным огнём, тем сильнее

проявлялась его природная самоцветность, — его подлинный прекрасный реализм. Этот живой, тёплый реализм своего дарования Ильинский всегда отстаивал и отстоял от всяких покушений режиссёров-формалистов»^{121}.

Правда, в другом месте Дурылин признавал, что 20 лет предыдущей работы не прошли для Игоря Владимировича даром, а обогатили его таким опытом, от которого нельзя было отказываться. «Он сохранил меткую выразительность жеста; он сберёг богатейшую гамму движений; он ещё тщательнее разработал тончайшие средства мимики»^{122}.

Сам Игорь Владимирович, заполняя 3 апреля 1942 года одну из анкет, поставил точки над «i»: «В начале работал в театрах так называемого «левого направления». В то время эти театры привлекали меня своей «революционностью». В дальнейшем, разочаровавшись в формалистическом искусстве, ушёл из театра им. Мейерхольда в 1935, а в 1938 г. поступил в Малый театр»^{123}.

В колыбели сценического реализма Ильинский одну за другой получал роли в «Ревизоре» (Хлестаков), «Горе от ума» (Загорецкий) и «Лесе» (Счастливец). В таких же спектаклях Игорь Владимирович играл прежде у «режиссёров-формалистов». Но в одну и ту же реку нельзя войти дважды. Уйдя от Мейерхольда, Игорь Владимирович изменил свою манеру игры, вернее был вынужден изменить. Артист стал более традиционным, если угодно, более понятным зрителям. Подобная метаморфоза пришлась не по душе «узкому кругу» ценителей, которые не слишком одобряют официальное искусство, стремятся всячески культивировать и поддерживать в театре всё новое, необычное.

Мало того что Ильинский умело синтезировал положительные эскерсисы различных режиссёров, которые стали его «университетами», он обладал актёрской интуицией. Иногда подобное чутьё позволяет разрешать сложные или неудачно сформулированные задачи. Тут уместно вспомнить случай, который приводит в своих мемуарах критик Осаф Литовский (он, правда, часто нападал на Булгакова и стал прототипом Латунского в «Мастере и Маргарите», ну, да ладно):

«Когда-то старый, знаменитый актёр Горев ответил на вопрос Успенского, известного профессора-византолога Московского университета, восторгавшегося тонким горевским исполнением роли византийского императора, окружённого в своём дворце заговорами: «Голубчик, да это же удивительно! Когда вы входите в комнату, пятясь назад, как бы опасаясь удара в спину... Вы, наверное, много читали о византийских нравах?»

— И-и, голуба, ничего и не читал... А пячусь, да ведь как не пятиться? Кругом такая сволочь...»^{124}

Так что, интуиция позволяла достичь невероятного эффекта.

Благо, в Малом театре царили нравы, далёкие от бытовавших в Византийской империи. Ильинский быстро освоился в нём, стал считать его своим домом. Корифеи труппы, игравшие там десятилетиями, поначалу настороженно отнеслись к бывшему мейерхольдовцу. Но потом увидели, с какой истовостью работает Игорь Владимирович, и постепенно ледок отчуждения растаял. Критики в основном благосклонно принимали его новые роли.

Помимо коллег у Игоря Владимировича изменились и зрители. К Малому театру с его старательно охраняемыми традициями прилип ярлык ортодоксального. Его обход новых веяний стал притчей во языцех. Да, он давным-давно укрепился в тройке зрелищных достопримечательностей Москвы. Каждый приезжий считает своим святым долгом посетить что-либо из джентльменского набора: Большой, Малый или МХАТ. Здесь собраны лучшие актёрские силы страны. В Малый можно смело идти на любой спектакль — не прогадаешь. Как может не понравиться театр, в котором последнего слугу, произносящего «кушать подано!», играет заслуженный артист республики.

Тем не менее зрителей, особенно молодых, привлекают театральное новаторство, актуальность, дискуссионность. Когда есть, о чём спорить, что обсуждать. Так это было, например, в театре Мейерхольда. Правда, сейчас времена изменились, новаторство приветствуется лишь на словах, а не на деле. Можно сотни раз повторять, что Островский и Шекспир наши современники. Однако имеются среди драматургов настоящие, не метафорические современники. Им трудно пробиться на сцену. Малый театр подобных авторов тоже пропускает к себе в гомеопатических дозах. Впрочем, как и режиссёров.

Артистам проще поддерживать свою популярность. У них есть кино, радио, появилось телевидение. Это поддерживает их на плаву. Однако не всех привлекает специфика других жанров. Некоторых вполне устраивает работа в уютном, хорошо обжитом Доме Островского.

Когда стало известно, что Ильинскому дана роль Хлестакова, многие старожилы кривились: мол, не хватало ещё, чтобы к нам пригласили клоуна из цирка. Другие надеялись, что артист принесёт с собой в «Ревизор» новаторские замашки ГосТиМа. Ошиблись и те, и другие: у Игоря Владимировича получился весьма оригинальный Хлестаков, да и сам он продемонстрировал непривычные грани своего таланта. Воспитанник

многих школ, в «Ревизоре» он придерживался одной — школы Гоголя, то есть непосредственно подсказок классика, его замечаний, изложенных в известном «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора». Учесть же пожелания автора вполне логично, это значит помнить, что «Хлестаков сам по себе ничтожный человек. Даже пустые люди называют его пустейшим. Никогда бы ему в жизни не случилось сделать дела, способного обратить чьё-нибудь внимание. Но сила всеобщего страха создала из него замечательное комическое лицо. Страх, отуманивши глаза всех, дал ему поприще для комической роли. Обрываемый и обрезаемый доселе во всём, даже и в замашке пройтись козырем по Невскому проспекту, он почувствовал простор и вдруг развернулся неожиданно для самого себя. В нём всё — сюрприз и неожиданность. Он даже весьма долго не в силах догадаться, отчего к нему такое внимание, уважение...».

Там ещё много чего написано. Гоголь щедро поделился своими соображениями насчёт психологии лжеревизора. Целесообразно следовать им.

Через полгода Ильинскому досталась новая хрестоматийная роль: на этот раз «Горе от ума» — Антон Антонович Загорецкий. Отъявленный мошенник, плут, обладатель целого букета пороков. Он же, без устали распространяя сплетни про сумасшествие Чацкого, является катализатором сюжета. Роль небольшая, но колоритная. Один язык чего стоит... Вспоминается анекдот про человека, впервые попавшего на «Горе от ума». После спектакля сказал: «Ничего особенного, одни цитаты». В уста Загорецкого вложено тоже много крылатых слов, начиная с первой реплики «На завтрашний спектакль имеете билет?» и далее везде.

У Мейерхольда в «Горе уму» Игорь Владимирович играл Фамусова. Загорецкий фигура не менее сатирическая. Артист создал незабываемый гротескный образ.

В самом конце 1938 года Ильинский сыграл третью роль в Малом театре — Аркашки Счастливецва, того самого Аркашки, которого играл в знаменитом «Лесе» у Мейерхольда с 1924 по 1935 год, то есть до увольнения из ГосТиМа. Сыграл более пятисот раз. Казалось бы, роль отшлифована до совершенства. Однако имелась тонкость — у автора пьесы комик Счастливецв принципиально отличается от мейерхольдовского. Это не просто балагур, гуляка и жизнелюб. Главное заключается в том, что он отравлен театром, его притягивает запах кулис, и этот прирождённый энтузиаст для удовлетворения своей артистической страсти готов терпеть любые лишения. В общем, так же, как и трагик Несчастливецв, именно это

роднит их, актёров.

Приятно писать про известных артистов вообще и про Ильинского в частности. Появляется повод лишний раз пересмотреть фильмы с их участием, перечитать пьесы. В основном это интересно и увлекательно. Однако, в принципе, даже при самом подробном описании любого спектакля получается: «Я Карузо не слышал, но мне Рабинович показывал». Кино и телевидение тут, безусловно, выручают. Благо, некоторые спектакли Малого театра позже были зафиксированы на плёнке.

Ошибка думать, будто репертуар Малого театра ограничивался лишь несколькими пьесами русской классики. Нет, здесь была хорошо представлена и зарубежная классика, и советская. Правда, попадались и случайные конъюнктурные пьесы совсем беспомощных авторов, ныне напрочь забытые, вроде «За Камой-рекой» Владимира Тихонова, «Южный узел» Аркадия Первенцева, «Семья пилотов» Владимира Супонева.

Сейчас читать идеологически выдержанные пьесы современных авторов, в которых играл Игорь Владимирович в 1940—1950-х годах, удовольствие ниже среднего. Зато чтение это поучительное. Оно помогает уяснить те обстоятельства, в которых драматурги писали, режиссёры ставили спектакли, а артисты в них играли. И каждый получал от критиков порцию похвал. Зрители же «голосовали ногами» — уходили в антракте. Правда, на долю Ильинского таких поделок выпало немного.

Первая встреча с современным героем у Игоря Владимировича случилась в спектакле по пьесе Александра Корнейчука «В степях Украины», впервые показанном Малым театром в апреле 1941 года.

Ему было даже интересно — сыграть положительного «героя нашего времени». Причём не просто положительного, а суперположительного. Его герой Саливон Иванович Чеснок — человек без червоточинки. Он председатель процветающего колхоза «Смерть капитализму». У него вялотекущий конфликт со своим соседом — председателем колхоза «Тихая жизнь» Галушкой.

Когда-то они дружили, оба кавалеристы, служили в одном эскадроне. Однако в мирной жизни стали антагонистами, у них разные взгляды: Чеснок тянет односельчан к коммунизму, а Галушка говорит, что ему и при социализме неплохо. Его вполне устраивает сытая спокойная жизнь.

Пьеса не представляет собой образец высокого драматургического искусства. Её можно отнести к разновидности производственных, то и дело персонажи говорят что-нибудь в таком духе: «Слыхал я, что Наркомзем подал проект правительству — просит не давать машин тем колхозам, у которых нет животноводческих ферм и плохо обстоит дело с техническими

культурами». Сюжетные повороты угадываются моментально. Сразу понятно, что сын Чеснока и дочь Галушки поженятся, что их отцы помиряются. Вот только приятная неожиданность — в финале Саливона Ивановича выбирают секретарём обкома. А под занавес в деревню приезжает Семён Михайлович Будённый и играет для колхозников на гармошке.

Тем не менее перед Ильинским стояла увлекательная задача — создать образ человека, чья ментальность далека от его собственной. Помогли личные впечатления — приходилось общаться и с деревенскими жителями, и с кавалеристами. Комедийные элементы в этой роли тоже, как ни странно, использовал. Но редко — всё-таки Чеснок помнит, что он руководитель, поэтому во всех его поступках сквозит порой излишняя серьёзность. Защищать свои идеалы он готов со всем пылом, из-за этого и произошла драка с Галушкой — с этого начинается пьеса.

В образ Чеснока Игорь Владимирович добавил черты, которыми, по его мнению, отличаются хорошие руководители: энтузиазм, рассудительность, дальновидность, оптимизм...

(Кстати, во время войны плодовитый Корнейчук написал своего рода продолжение — пьесу «Партизаны в степях Украины». В 1942 году она была экранизирована. Вскоре появился военный фильм «Подводная лодка Т-9». В результате близкого соседства этих кинокартин среди остряков появилась расхожая шутка: «Подводная лодка в степях Украины подбита в неравном воздушном бою».)

После каждой премьеры критики неизменно подчёркивали: Ильинский в очередной раз доказал, что в его лице Малый театр обладает превосходным и разносторонним артистом.

...За исполнение роли Чеснока Ильинскому была вторично присуждена Сталинская премия.

Глава тринадцатая

ФРОНТ БЕЗ ФЛАНГОВ

С 9 июня 1941 года Ильинский находился с Малым театром на гастролях по Украине. Когда началась Великая Отечественная война, коллектив прервал выступления и вернулся в Москву. Какое-то время продолжалась повседневная работа — показывались спектакли, репетировались запланированные на перспективу две пьесы Островского. Однако на всём вокруг лежала тень тревоги — что-то будет завтра.

Фронт приближался к столице. По решению правительства крупные промышленные предприятия, президиум Академии наук, творческие коллективы постепенно эвакуировались на восток — в Зауралье, в Среднюю Азию, в Сибирь.

В октябре труппа Малого театра переехала в Челябинск. Там москвичи сразу взяли шефство над одним из госпиталей, где два раза в неделю артисты устраивали концерты. Игорь Владимирович был непременным участником всех выступлений, его оставляли «на закуску». Ещё бы — известный комический артист, исполняет весёлые произведения. Разумеется, он должен завершать программу, после него выступить невозможно.

Ильинский понимал желания раненых, чувствовал, что им сейчас крайне важны положительные эмоции. Поэтому старался работать с максимальной отдачей.

В Челябинске артисты Малого театра не ограничивались лишь одним госпиталем. Они выступали с концертами в воинских частях, на предприятиях. У Ильинского бывало по пять-шесть выступлений в день.

В феврале 1942 года Малый театр сформировал концертную фронтовую бригаду, в которую был включён и Ильинский. Сначала артисты прибыли в Москву, а 21 февраля направились в войска Западного фронта.

Первый концерт состоялся в госпитале в подмосковной Барвихе. Далее маршрут вёл к переднему краю: Подольск, Малоярославец, Калуга, Козельск... Поездка продолжалась ровно месяц, до 21 марта, за это время артисты Дома Островского дали 40 концертов. Игорь Владимирович читал стихи Маяковского и Маршака, басни Крылова, «Ночь перед судом» Чехова. В паре с руководителем бригады Провом Михайловичем Садовским исполнял сцену Счастливецва и Несчастливецва из «Леса».

У москвичей было много встреч, бесед, посиделок с бойцами,

разгромившими в начале 1942-го немецких агрессоров. Сильное впечатление произвела их заинтересованная и искренняя реакция на выступления. В этих экстремальных условиях артисты ощутили насущную необходимость и важность своей иногда кажущейся развлекательной работы. Поняли, их труд тоже вносит лепту в общую победу.

Вернувшихся с фронта в Челябинск артистов ожидал уже ставший привычным образ жизни: спектакли, репетиции, многочисленные шефские концерты. Никто не сетовал на неустроенный быт. Понимали: после победы всё вернётся в свою колею.

Малый театр возвратился из эвакуации в Москву уже в сентябре 1942 года.

Началась обычная театральная жизнь, правда, первое время не столь интенсивная, как прежде. Потрясённой войной стране трудно сразу перейти на привычные рельсы, повседневная жизнь людей, переживших большую трагедию, ещё далека от идеальной. Искусство помогает залечить душевные раны.

Премьеры в Малом редки, ставят в основном классику. Творческий актив Игоря Владимировича тоже пополняется крайне медленно, новые роли в среднем раз в году: в 1943 году — Крутицкий («На всякого мудреца...»), в 1944-м — Аполлон Мурзавецкий («Волки и овцы») и Мальволио («Двенадцатая ночь»), в 1947-м — Юсов («Доходное место»), в 1948-м — Хлестаков в новой постановке, в 1949-м — Шибяев («Незабываемый 1919-й»).

Во всех ролях он демонстрировал чудеса перевоплощения. Доходило до курьёзов. После войны Малый театр приехал на гастроли в Ленинград с двумя спектаклями — «Ревизор» и «Доходное место». Как сообщали афиши, в обоих спектаклях главные роли исполняет Игорь Ильинский.

Первым шёл гоголевский шедевр, в котором Ильинский играл Хлестакова. Успех был необычайный, многочисленные зрители устроили овацию.

На следующий день идёт «Доходное место». Опять аншлаг, в зале яблоку негде упасть. Казалось бы, всё хорошо. И вдруг в антракте кабинет администратора атаковала большая толпа разгневанных зрителей, они требовали вернуть им деньги. Администратор ничего не может понять:

— В чём дело? Что стряслось?

— Это обман! — наперебой загалдели зрители. — Пришли на Ильинского, в программе написано — Ильинский. А вы делаете замену!

— О какой замене речь?! Юсова играет Ильинский.

— Видели мы вчера Ильинского. Этот с ним ничего общего не имеет.

Верните деньги!

В конце концов администратор предложил зрителям выбрать нескольких «делегатов», они пошли в гримуборную и там убедились, что артист, который, казалось бы, ничего общего не имеет со вчерашним исполнителем роли Хлестакова, всё-таки Ильинский.

В свободное от спектаклей время Игорь Владимирович по-прежнему выступал на эстраде как чтец. Следует заметить, что нередко в гастрольных поездках артиста сопровождала красавица-жена. Это было и во время войны, и в послевоенные годы. В одну из таких поездок Татьяна Ивановна заболела брюшным тифом и вскоре скончалась.

Коллега, ровесница. Они познакомились, когда оба делали первые шаги в театре Мейерхольда, одновременно придя туда работать. Позже Татьяна отошла от театра, полностью посвятив себя семье, заботам о муже.

Смерть любимой жены стала для Ильинского большим ударом. Она усугубила депрессивное настроение, порой охватывавшее его в эти годы. Объяснялось оно отсутствием выхода для его большого творческого потенциала. Ролей в кино нет, в театре их мало, изредка приглашают на радио. Но там нет возможности продемонстрировать мимику и жесты. Хорошо ещё, остаётся эстрада.

Нельзя сказать, что концертно-эстрадная деятельность давала большие деньги, чай, не нынешний шоу-бизнес. Вот неприятности, бывало, случались. Причём беда могла подкрасться неожиданно. Откроешь утром газету, хочется спокойно посидеть после завтрака, а там заметка под названием «Неуважение к зрителям», и вдруг видишь свою фамилию:

«Приезд московских артистов в областной город — всегда радостное событие. Советские люди любят искусство, знают его лучших мастеров, требовательно относятся к каждому выступлению.

Прибытие в Чкалов (бывший и нынешний Оренбург. — А. Х.) бригады артистов во главе с лауреатом Сталинской премии народным артистом РСФСР Игорем Ильинским сулило жителям города много приятного. Билеты на все концерты были заранее распроданы, и зрители с нетерпением ждали встречи с любимым артистом.

На концерте появления Игоря Ильинского пришлось ждать долго. Зрители вынуждены были довольствоваться цыганскими романсами в исполнении артиста Шишкова и танцами артистов Ардан, в которых преобладала чечётка. Тепло встреченный Игорь Ильинский также не оправдал надежд зрителей. Торопливо и невыразительно он прочёл два рассказа Чехова, две басни Михалкова и на этом закончил своё выступление. Игорь Ильинский спешил на поезд, чтобы ехать в другой

город, где его ждали новые концерты. У всех, бывших на концерте, создалось впечатление, что к ним проявили неуважение. В самом деле: руководители Госэстрады, организуя концерт для периферии, меньше всего, видимо, заботятся о качестве концерта.

Нам кажется, что высокое звание народного артиста и заслуженный авторитет Малого театра, артистом которого Игорь Ильинский является, требуют большей взыскательности с его стороны к своим выступлениям и уважения к зрителям».

И подписи: «Генерал-лейтенант БОДРОВ. Генерал-майор СОРОКИН. Подполковник РАГИНСКИЙ»^{125}.

Тогда с этим было строго: если появился сигнал в газете, на него нужно реагировать. Вскоре, в последний день уходящего 1948 года в той же газете «Культура и жизнь» появилась ещё одна заметка «Неуважение к зрителям»:

«Под таким заголовком в № 34 газеты «Культура и жизнь» было напечатано письмо генерал-лейтенанта Бодрова, генерал-майора Сорокина и подполковника Рагинского о халтурных выступлениях народного артиста РСФСР Игоря Ильинского в г. Чкалове.

Вопрос, поднятый в письме, обсуждался художественно-режиссёрской коллегией Государственного академического Малого театра, артистом которого является И. Ильинский. Было установлено, что в ноябре 1948 г., во время своего отпуска, Игорь Ильинский действительно выступал в незаконно организованных концертах в Магнитогорске, Орске и Чкалове. Выступления эти носили явно халтурный характер и повсюду вызывали возмущение зрителей.

Художественно-режиссёрская коллегия указала И. Ильинскому, что его поступок несовместим с высоким званием народного артиста республики, которое носит И. Ильинский, и дискредитирует театр, артистом которого он является. И. Ильинский полностью признал свою вину и дал обещание не участвовать больше в концертах, организованных незаконным путём».

Можно представить степень выволочки, устроенной артисту, если учесть, что с января 1945 года он сам является членом этой художественно-режиссёрской коллегии.

После смерти Татьяны Ивановны артист впал в сильную депрессию. Куда только делся его природный оптимизм?! Он крайне медленно избавлялся от подавленного настроения. Не мог играть в полную силу, постоянно просил в театре отпуск за свой счёт.

Хотя, в общем, позже как раз работа помогла ему вернуться в состояние «полной боевой готовности». Участие в жизни коллектива,

постоянное общение с сотрудниками. Коллеги сочувствовали горю Ильинского, старались поддержать. Не оставляли артиста без внимания и представительницы прекрасного пола. Игорь Владимирович на их поползновения реагировал вяло. По душе пришлось лишь общение с тёткой покойной жены — очаровательной артисткой Татьяной Еремеевой.

Они познакомились ещё в 1945 году на репетициях шекспировской «Двенадцатой ночи». Ильинский играл Мальволио, Еремеева — Виолу, это была её первая роль в Малом театре. Уроженка северного Архангельска, она с юных лет участвовала в спектаклях местного Театра рабочей молодёжи. Почувствовав уверенность в своих силах, играла в разных провинциальных городах, добилась определённых успехов. Когда Татьяна Александровна играла в тамбовском драмтеатре, в одном из спектаклей её увидел режиссёр Малого театра Константин Зубов, уговоривший артистку переехать в Москву.

Первое время в столице возникали разные сложности: были проблемы с пропиской, с фамилией. Её настоящая фамилия немецкая — Битрих. А тут война с Германией. Как можно появляться перед зрителями с такой фамилией?! Пришлось взять псевдоним, в честь архангельских друзей назвалась Еремеевой.

Работа поглотила её целиком и полностью, всё время она проводила в театре. Тут уж не до личной жизни. Хотя приходится общаться с интересными мужчинами. Взять хотя бы Игоря Владимировича, и она ему тоже, кажется, симпатизирует...

В общем, произошло, как в гораздо позже написанной песне Кикабидзе: «Просто встретились два одиночества...»

Вот как рассказывала сама Татьяна Александровна об этом периоде их жизни журналисту Михаилу Захарчуку, в начале 2000-х много помогавшему ей в работе над книгами:

— Поздней осенью 1949 года Игорь Владимирович пригласил меня на дачу: «Отдохнёте час-другой, и я вас привезу обратно». Я согласилась. Дача Ильинского находилась во Внукове. Дом выглядел очень поэтично — лёгкий, двухэтажный, с просторным балконом и верандой внизу. Вокруг росли большие деревья. Но сам дом был сильно запущен и требовал хозяйской руки. Не было ни водопровода, ни газа, ни телефона. Зимой топилась только плита в однокомнатной пристройке. Гараж и сарай покосились.

Мы уселись на балконе. Было довольно прохладно. Я сидела в пальто, а Игорь Владимирович надел тёплый домашний свитер с продырявленными локтями. И неожиданно разговорился. Рассказывая о

себе, горько досадовал: мол, сестре, которая живёт в Прибалтике, мало помогаю, покойной жене не уделял должного внимания. «Да и вообще характер у меня скверный — хуже, кажись, некуда!» И тогда я поняла, каким он всё-таки был одиноким человеком, совершенно не приспособленным к жизни, к быту. Перед отъездом на летние гастролы Ильинский сделал мне предложение. В ту ночь, оставшись одна, я поняла, что люблю его и готова выйти замуж. Ему было 49 лет, мне — 37.

Увы, в театре к нашему браку отнеслись почти с неприязнью. Многие даже невзлюбили меня, посчитав, что я вышла замуж за Ильинского из-за собственной карьеры. Хотя до этого замужества у меня уже было звание заслуженной артистки республики и лет десять я играла главные роли. Особенно сильно меня ненавидела Пашенная. Её дочь после войны осталась одна с двумя сыновьями, и Вера Николаевна мечтала её выдать замуж за такого завидного жениха. Я столько худых реплик о себе услышала, столько гадостей...

Они поженились в 1950 году, а в 1952-м у них родился долгожданный сын Владимир. Поздний ребёнок, родители в нём души не чаяли. Игорь Владимирович оказался на редкость заботливым отцом.

В 1951 году неожиданная радость — встреча с любимым Маяковским: пригласили участвовать в радиоспектакле «Баня».

Постановщик — вахтанговец Рубен Симонов. Запись сделана в присутствии зрителей, их смеховая реакция частично возмещает потерю объёмности спектакля, которая по объективным причинам происходит на радио. Здесь у артистов нет возможности продемонстрировать движение, пластику, остаётся один инструмент — голос. Ильинский показал, что владеет этим инструментом виртуозно.

Слушая «Баню», понимаешь, что голос Ильинского мало знаком зрителям. В немом кино его не было, в звуковом артист снимался мало, в театрах и на концертах присутствует всё-таки ограниченное количество зрителей. Выходит, что «широкие слои» хорошо знают его голос только по роли Бывалова. Однако в «Волге-Волге» был совершенно другой голос, нежели на радио в «Бане».

В фильме у Ильинского был смешной говорок. Естественно, это сделано специально. На радио — голос чеканный и зычный, как у оперного певца. Сочетание «положительного» голоса с «отрицательным» содержанием вызывает большой комический эффект.

«Баня» вещь сатирическая, антибюрократическая. Игорь Владимирович играл Победоносикова, это «главный начальник по управлению согласованием, главначпусп». Вот, например, художник

Бельведонский уговаривает его позировать. Тот парирует: «Ни в коем случае! Для подобных глупостей я, конечно, от кормила власти отрываться не могу, но если необходимо для полноты истории и если на ходу, не прерывая работы, то пожалуйста. Я сяду здесь, за письменным столом, но ты изобрази меня ретроспективно, то есть как будто бы на лошади».

Подобная ахиня, произнесённая с утрированным пафосом, вызывала у зрителей гомерический хохот.

Надо заметить, что в «Бане» у Ильинского были замечательные партнёры: Вера Марецкая, Осип Абдулов, Алексей Грибов, Николай Гриценко... Пояснительный текст прекрасно читал сам Рубен Симонов.

Впервые в эфир радиоспектакль «Баня» вышел 19 июля 1951 года — в 58-ю годовщину со дня рождения Владимира Владимировича Маяковского.

Глава четырнадцатая

СЕМНАДЦАТИЛЕТНИЙ ПЕРЕРЫВ

В 1939 году вышла брошюра кинокритика Николая Кладо, посвящённая творчеству артиста. Николай Николаевич напрямую называл Ильинского комиком номер один, лучшим в стране. (Кстати, самого Игоря Владимировича ярлык односторонности страшно раздражал. Слыша такое, он обычно парировал: «Я не комик. Просто я часто играл комические роли, в которых имел несчастье прославиться».) В заключение Кладо ещё раз сетовал на то, что кинематографисты целых четыре года оставляли выдающегося артиста без внимания. Знал бы критик, какой длительный перерыв в кино предстоит Ильинскому — до 1956 года!

Этот вопрос уже набил оскомину, что неудивительно, если у тебя 17 лет подряд спрашивают одно и то же: почему вы не снимаетесь в кино? Отвечал однообразно — не зовут — или как-нибудь отшучивался. Не выплёскивать же каждый раз досаду на свою судьбу, не пускаться же в объяснения по поводу плачевного состояния комедий в стране вообще.

Игорь Владимирович при каждом удобном случае — и в печати, и устно — высказывал своё отношение к кинокомедиям, подчёркивал, что смеха бояться не нужно, он не разрушитель, а созидатель. Ильинский предлагал даже создать профильную студию, где можно было бы сконцентрировать фанатичных энтузиастов жанра: сценаристов, режиссёров, актёров. По его мнению, артистов необходимо привлекать к работе над фильмом на этапе сочинения сценария. Иначе на съёмках приходится много менять, а так учли бы его пожелания заранее.

Было обидно, что его, актёра с огромным стажем, не привлекают к созданию кинокомедий. Когда он пришёл в Малый театр, то вскоре почувствовал себя комфортно, для всех сотрудников стал близким и нужным человеком. В кино же он ощущал себя случайным гостем. Пригласили, а могли и не пригласить, могли взять на эту роль другого.

Киностудии преимущественно пользовались театральными актёрами, они вынуждены клянуть у театров того либо иного исполнителя, занятого в репертуаре, менять часы съёмок в зависимости от случайных перемен в театре.

«Меня часто спрашивают — как я попал в кино? — писал в 1940 году Игорь Ильинский. — Ответить на этот вопрос чрезвычайно просто. Попал я в кино почти двадцать лет назад так же случайно, как случайно попадаю в

настоящее время и как случайно буду (а может быть, и не буду) попадать в будущем. Как я уже сказал, к сожалению, тут всё — дело случая»^{126}.

В прихотливой актёрской деятельности, зависящей от астрономического количества, в том числе и случайных, факторов, сложно поддерживать определённую ритмичность, равномерно распределять время появления собственных успехов (каких тоже предсказать удаётся далеко не всегда).

Считается, придя в Малый театр в 1938 году, Игорь Владимирович на 17 лет выпал из поля зрения кинематографистов. Когда говорят об этом длительном перерыве, имеют в виду период от «Волги — Волги» до «Карнавальная ночь». Две суперпопулярные роли Ильинского, ставшие классикой.

В принципе, за столь долгое отсутствие популярность артиста может изрядно потускнеть. Однако Ильинский ролями в немом кино создал себе такой запас прочности, что о подобном итоге мог не беспокоиться. Вдобавок в этот период он худо-бедно на экране мелькал. Не только при демонстрации старых лент.

Сразу после «Волги-Волги» Игорь Владимирович снялся в двух короткометражках, являющихся экранизациями литературных произведений. В 1939 году сыграл главную роль в фильме режиссёра Яна Фрида «Хирургия». Сценарий синтезировал две схожие по тематике чеховские миниатюры — раннюю «Сельские эскулапы» и непосредственно «Хирургию». (Странно, что Игорь Владимирович с его симпатией к творчеству Чехова не исполнял «Хирургию» на эстраде. Номер-то, считай, готов.)

В следующем году он снялся в фильме «Преступление и наказание». Нет, не по Фёдору Михайловичу, есть и другой Юрий Милославский. Картина снята по одноимённому водевилю Михаила Зощенко. Её поставил племянник писателя киевский режиссёр Павел Коломойцев. К сожалению, эта комедия была запрещена цензурой — по этому поводу весной 1941 года был выпущен циркуляр, который подписал заместитель начальника управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Дмитрий Поликарпов. Основанием для запрета «Преступления и наказания» послужило то, что «сюжет картины построен на переживаниях расхитителя общественной собственности».

Действительно, у расхитителя Горбушкина, которого играет Игорь Владимирович, переживаний выше крыши. Сначала этого самоуверенного типа вызывают в прокуратуру. Он смертельно напуган. Когда же на допросе выяснилось, что его вызвали только как свидетеля, Горбушкин

возвращается домой в приподнятом настроении. Однако за недолгое время его отсутствия вся обстановка квартиры продана, жена вышла замуж за соседа...

Ильинский в роли Горбушкина грандиозен. Сначала это вальяжный, знающий себе цену чинуша. После вызова в прокуратуру с ним происходит метаморфоза — на глазах у зрителей он загадочным образом уменьшается в объёме, скукоживается. В кабинете следователя — это уже шустрый пигмей с панически бегущим взглядом. Но вот всё обошлось, оказывается, он лишь свидетель. К нему возвращается апломб. Он начинает приобретать прежнюю форму. Однако дома поджидает новый нокаутирующий удар, и артист виртуозно демонстрирует обуревающие его жуликоватого персонажа чувства...

Следует заметить, что в «Преступлении и наказании» у Ильинского мощная «группа поддержки» — Мария Миронова, Фёдор Курихин, Владимир Лепко, в эпизоде — Марк Бернес.

Пьеса Зоценко, направленная против «несунов» и спекулянтов, была написана в 1933 году, она была поставлена в разных театрах. Очевидно, позже сатирик не внушал доверия властным структурам. Превосходный фильм запретили и разрешили к показу лишь в 1989 году, через 14 лет после того как уже появилась экранизация этого же водевиля, сделанная Леонидом Гайдаем в альманахе «Не может быть!». В результате реабилитированный вариант комедии Зоценко с Игорем Ильинским остался почти незамеченным.

Запрет «Преступления и наказания» — первая из неудач, преследовавших Михаила Зоценко в кино. Находясь во время войны в эвакуации в Алма-Ате, Михаил Михайлович написал там три сценария. Один из них, «Солдатское счастье», был даже принят к производству, но не реализован.

Параллельно с «Преступлением и наказанием» Игорь Владимирович снимался в комедии многострадального авангардиста Николая Экка «Синяя птица». (Ничего общего с одноимённой хрестоматийной пьесой Метерлинка не имеет.) В ней Ильинский играл футбольного ветерана и тренера Бабкина, щеголявшего портсигаром, на котором было выгравировано: «Солнцу русского футбола Степану Бабкину, первой ноге города Одессы от группы поклонниц. 1916 г.». Съёмки проходили в конце сентября — начале октября в Симферополе и Ялте. К сожалению, после многочисленных переделок сценария, сделанных по указанию руководства, картину всё-таки сняли с производства.

В 1942 году Игорь Владимирович снялся в документальной картине

«Концерт фронту», поставленной к 25-летию Октябрьской революции на Центральной студии кинохроники. В первую очередь этот фильм предназначался для демонстрации воинам действующей армии. Плёнку распространяли в прифронтовых зонах и показывали при помощи портативных проекционных аппаратов.

Авторы, режиссёр Михаил Слуцкий и драматург Алексей Каплер, попытались объединить номера сборного концерта рамками бесхитростного сюжета: якобы в перерыве между боями бойцы на передовой мечтают увидеть любимых артистов. О своём желании они пишут в Москву. Вскоре к ним приезжает киномеханик. Он привозит записи выступлений известных артистов, показывает их в землянке и комментирует.

Игорь Владимирович сначала читает шуточное стихотворение Натальи Кончаловской «Близнецы», затем рассказ Зощенко «Актёр». Причём перед прозаическим номером фамилия автора не объявляется. Если вспомнить, что перед войной был запрещён к показу фильм по водевилю Зощенко, можно догадаться, в каком фаворе сатирик был у власти.

Между тем отсутствие Ильинского на съёмочных площадках стало уже притчей во языцех. 1 мая 1951 года в «Вечерней Москве» мелькнула анонимная эпиграмма:

*Актёр и чтец... Москва признала
Талант большой и яркий в Малом.
Сказать одно позвольте НО:
В кино вас нет давным-давно...*

В 1953-м, не самом удачном году для комедий, Ильинский сыграл главную роль в ленфильмовской короткометражке «Разбитые мечты». В титрах этой получасовой ленты указан автор сценария Н. А. Строев. Люди, знакомые с закулисной кухней сатиры, знают, что это псевдоним, сделанный из слов «нас трое», конкретно Михаил Гиндин, Генрих Рябкин, Ким Рыжов. Некоторые эстрадные программы эти ленинградские сатирики подписывали комбинацией из первых слогов фамилий — Гинряры.

Скромный служащий Пётр Петрович пригласил к себе домой учрежденческое начальство. Надеялся, застолье всех сблизит, глядишь, поможет его карьере. В ожидании гостей, он лёг вздремнуть и видит во сне, как будет себя вести, когда станет начальником. Причём все его представления строятся на худших образцах руководства: будет унижать

подчинённых, издеваться над ними, хамить, короче использовать служебное положение для демонстрации своего безграничного всемогущества.

Наконец долгожданные — полгода уговаривал их прийти — гости явились, да вот незадача: ключ от квартиры потерян, и Пётр Петрович не может открыть дверь. (Безусловно, такая сюжетная выдумка слабое звено в сочинении трёх сценаристов.)

Гости, потоптавшись на лестничной клетке, ушли. Хозяин с горя напивается, благо, находится рядом с богато сервированным столом. Опьянев, Пётр Петрович в угаре начинает почём зря честить своё начальство, называя всех бездарями, карьеристами и хапугами. Вошёл в раж, распалился и не заметил бедняга, что дверь каким-то образом открылась, все его гости вошли и слушают гневную отповедь неудавшегося карьериста...

Ильинский здесь в своей стихии. Начиная с Бывалова, у него хорошо получаются начальники с бюрократическими замашками. Потом ещё дважды будет Огурцов. Правда, фигура Петра Петровича сложнее — он не начальник, пока только мечтает им стать, примеряет на себя форму. Задача артиста усложнена: ему нужно синтезировать в образе одного человека двух разных людей. С этой коллизией — маленький человек, представляющий себя крупной величиной, Ильинский безупречно справился в этом получасовом фильме.

К сожалению, у «Разбитой мечты» тоже были проблемы с цензурой. В результате картину запретили и разрешили к показу лишь через девять лет под названием «Званный ужин». (Кстати, в 1974 году Аркадий Райкин сыграл эту сценку в первой серии телефильма «Люди и манекены». Там сатирическая составляющая была несколько приглушена.)

Говоря об Ильинском в период малокартинья, следует вспомнить три фильма-спектакля Малого театра с его участием — «Волки и овцы», «Горе от ума», «На всякого мудреца довольно простоты». Все они выпущены на экраны в 1952 году.

У Игоря Владимировича победы перемежались с поражениями, бывали периоды простоя и в кино, о чём уже говорилось выше, и в театре, даже в родном Малом. Но случались времена, когда один громкий успех наслаивался на другой. Такое счастливое совпадение произошло в декабре 1956-го. Перед Новым годом по экранам пошла кинокомедия «Карнавальная ночь», а перед этим в Малом театре состоялась премьера спектакля по драме Льва Толстого «Власть тьмы». И в фильме, и в спектакле главные роли исполнял Ильинский. И в обоих случаях добился феерического успеха.

Глава пятнадцатая

ТЕРРАРИУМ ЕДИНОМЫШЛЕННИКОВ

Неприятие Львом Толстым творчества Шекспира широко известно. Это считается его серьёзной ошибкой. Однако писатель не только не признавал легендарного англичанина. Он и к Чехову относился без должного уважения. Советовал ему: «Не пишите вы, батенька, пьес. Они у вас ещё хуже, чем у Шекспира, получаются».

Что касается самого Толстого, то, не считая инсценировок («Анна Каренина», «Воскресение», «Холстомер», опера «Война и мир»), победоносно шествует по сценам лишь «Живой труп». Другие идут от случая к случаю.

Пьесу «Власть тьмы» Толстой написал в 1886 году по материалам реального уголовного дела одного крестьянина Тульской губернии. У этой пьесы имеется и второе, несколько игривое название в духе Островского — «Коготок увяз, всей птичке пропасть». Такое больше подходит к водевилю, чем к произведению, сверх меры насыщенному драматическими событиями. Поэтому Малый театр на афише его не указывал. Ограничивался хлестким, словно щелчок кнута, «Власть тьмы».

Пьеса эта известна мало. Те же, кто о таковой знали, знали и то, что удачных спектаклей по ней не получалось. Но вся театральная Москва гудела по другому поводу — подумать только: потрясающий комик Игорь Ильинский будет играть драматическую роль.

Триумфальное шествие «Власти тьмы» начиналось далеко не лучезарно.

Во-первых, спектакль готовился слишком долго — почти два года, работать над ним начали в марте 1955-го. Многие роптали, мол, это ненормально, нарушает планы, мешает подготовке других спектаклей. Задержка отчасти произошла из-за того, что на полпути был заменен исполнитель роли Акима. Начинаясь его репетировать Александр Сашин-Никольский не нашёл общего языка с постановщиком Борисом Равенских и покинул театр. Вместо него весной 1956-го был введён Ильинский.

Во-вторых, руководителей театра смущала режиссёрская концепция спектакля. Они считали, будто излишняя цветистость и большая музыкальная составляющая, характерные для манеры Равенских, не соответствует духу произведения Льва Толстого.

Ставил одну из самых мрачных пьес русского репертуара Борис Иванович Равенских. Человек незаурядный, в течение трёх лет работавший у Мейерхольда. Ёмкую характеристику дал ему художник и весьма оригинальный прозаик Эдуард Кочергин: «Талантливейшее порождение Совдепии с замесом всего того, что можно представить: бывший лютый комсомолец, строитель социализма, ряженный в тельник гармонист, дипломированный печник, энтузиаст-трамовец, вынесший многое из этого полупрофессионального театра рабочей молодёжи, студент-режиссёр Ленинградского театрального техникума, из которого по везению-хотению попадает в театр великого мастера — Мейерхольда. После трёхлетнего прокрута в нём этот дерзкий тип, верующий в божественное начало в человеке, «пропартайский» атеист, становится единственным режиссёром, усвоившим практически методы мастера в этой загадочной профессии»^{127}.

1 декабря 1956 года, после генеральной репетиции, состоялось заседание художественного совета Малого театра. Большинство присутствующих были против того, чтобы включать спектакль в репертуар.

Одной из первых выступила Елена Николаевна Гоголева. Известная трагическая актриса, в частности, сказала:

— У меня было ощущение, когда я сидела вчера и смотрела репетицию, такое, что я в стенах Малого театра, в котором сейчас очень часто гастролируют другие театры, проводят другие декады, бывают иностранные спектакли и т. д., что в стенах Малого театра присутствую на спектакле какой-то декады иностранной, то ли это эстонская декада, то ли латвийская, или румынская, болгарская, не знаю какая, но не русская, не русский спектакль, не русскими актёрами и не русским режиссёром поставлен...^{128}

Обвинение серьёзное, тем более что у многих свежа была в памяти борьба с безродными космополитами.

Ещё больше подлила масла в огонь Вера Николаевна Пашенная:

— Моё мнение — спектакль не может идти в таком виде в Малом театре, потому что это компрометирует его и как Малый театр, и как идеологический фронт воспитания молодёжи. Спектакль психологически повёрнут во вредную, нехорошую, неправильную, сознательно или несознательно нарисованную сторону, и моё мнение я при себе оставляю, но буду в отчаянии, если Малый театр выпустит его^{129}.

То заседание худсовета сопровождалось кипением страстей, нервы у всех были накалены. Бабочкин написал свою речь — восемь страниц!

Поскольку он читал выступление по бумажке, Ильинский обвинил его в неискренности. На эту реплику Борис Андреевич ответил:

— Думаю, что вы извинитесь.

— Не придётся, — парировал Ильинский.

Выступая позже, Игорь Владимирович продолжил нападать на легендарного Чапая. Например, за то, что Бабочкин посчитал спектакль слишком затратным.

— Мне стыдно вас слушать, когда вы занимались бухгалтерскими выкладками. Нас не интересуют ваши бухгалтерские способности, нас интересуют вы как художник... Без вас найдётся бухгалтер, который посчитает всё, в том числе и ваше пребывание в Малом театре в течение трёх лет, за которые вы ничего не дали.

Борис Андреевич сказал, что в такой атмосфере невозможно работать. Благодаря дипломатическому искусству директора Михаила Царёва скандал с грехом пополам удалось погасить. А Бабочкин, продолжая выступление, преспокойно хвалил несколько минут назад нападавшего на него Ильинского за исполнение роли Акима.

К концу заседания стало ясно, что у спектакля есть ярые противники. Но имелись и сторонники, считавшие, что после минимальных поправок «Власть тьмы» можно показывать. Третью группу составляли возглавляемые Михаилом Жаровым «нейтралы» — чтобы снять с себя ответственность, они предлагали отдать эту проблему на усмотрение коллектива. Что в конце концов и сделали, и коллектив проголосовал «за».

Свои голоса отдали спектаклю и зрители, и критики. В первую очередь отмечали исполнение Ильинским роли простого русского крестьянина Акима. Это отец главного героя, Никиты. В характеристиках действующих лиц у автора сказано: «50-ти лет, мужик невзрачный, богобоязненный». Из текста же видно, что он вдобавок предельно косноязычен, судя по всему, неграмотен. Зато Аким «живёт не по лжи», ему стыдно за дурные поступки других людей. В отличие от своей пронырливой жены Матрёны и сына Никиты, который обладает всеми возможными пороками, он болезненно переживает любую несправедливость, в отношении кого бы она ни свершилась. Ильинский играл человека необразованного, мало имевшего в жизни радостных дней, зато от природы очень порядочного, высоконравственного, прочно стоявшего на своих позициях добра и сострадания. Сформулировать свои претензии тот не сможет, драматург ему и слов таких не дал. В лучшем случае скажет: «От людей утаишь, а от Бога не утаишь». Понять характер старого крестьянина можно из его поступков, жестов. Артист и режиссёр Борис Иванович Равенских тут

потрудились на славу.

У толстовского Акима особый язык, сверх меры наполненный всякими междометиями и простонародными словечками, порой непонятными. Для артиста это солидное препятствие. Почти всё лето Игорь Владимирович осваивал столь специфическую речь, записывая и прослушивая её на магнитофоне.

Результаты превзошли все ожидания. Во «Власти тьмы» Ильинского не узнавали даже близкие люди: ни как он говорил, ни как он выглядел. Да и немудрено: появлялся в лаптях, в мешковатой крестьянской одежде, подпоясан верёвочкой, в парике, лохматый, глаза еле заметны...

Наиболее сильный эпизод с участием Акима, когда старик сидит на печи и наблюдает, точнее вынужден наблюдать, как его подвыпивший сын Никита куражится над любовницей Аксиньей. Отцу неприятно, он отворачивается, зрители видят лишь его спину, и она благодаря Ильинскому «играет»: скукоживается, уменьшается в размерах, и каждое движение подчёркивает трагизм происходящих в доме событий.

В новом спектакле Игорь Владимирович продемонстрировал широчайший диапазон своего дарования. Это было отмечено в большом количестве рецензий. Все они были переполнены хвалебными эпитетами в отношении исполнителя роли Акима. Не отставали от театральных критиков и сатирики, заменившие ехидные насмешки на добродушные улыбки. Юрий Благов, обращаясь к артисту, написал:

*Вас давно не видим мы
В комедийной роли,
Вы теперь во «Власти тьмы»,
Трагик поневоле.*

Эпиграмма была опубликована в сборнике «Действующие лица», вышедшем в 1958 году. Однако к моменту выхода книги она устарела — за это время зрители увидели Ильинского в комедийной роли, и не в одной.

Глава шестнадцатая

ПОД ПОКРОВОМ «КАРНАВАЛЬНОЙ НОЧИ»

Одновременно с театральным успехом в декабре 1956 года к артисту пришёл следующий крупный успех — в кино, в комедии Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь». Только год начался не с неё, он ею закончился. Перед этим же, «для разогрева», Ильинский озвучил мультфильм «Баллада о столе» и снялся в кинокомедии «Безумный день».

Разогрев получился не бог весть каким насыщенным. Коротенькая «Баллада о столе», имеющая таинственный подзаголовок «Киноплакат», представляет собой чтение скромного сатирического стихотворения поэта Александра Безыменского. Его исполняют вперемежку сам автор и Ильинский.

Затем Игорь Владимирович снялся в слабеньком водевиле режиссёра Андрея Тутьшкина «Безумный день». Сценарий написал Валентин Катаев. Именитый прозаик, остроумный человек, сотрудничавший с Ильёй Ильфом и Евгением Петровым (то есть своим родным братом), но в сатирической драматургии не мастер.

Фабула «Безумного дня» такова: некий завхоз детских яслей Зайцев недоволен тем, что им завезли кровати противного лягушачьего цвета. Чтобы не травмировать детскую психику, он намерен перекрасить кровати в белый цвет. В пятницу бумажку на получение краски завхоз подписать у некоего начальника Миусова не успел. На выходные же этот пресловутый руководитель уехал в двухдневный дом отдыха. Чтобы не терять драгоценное время, самоотверженный Зайцев пустился за ним следом.

Основное действие происходит непосредственно в доме отдыха. По замыслу авторов, он якобы элитный, а на самом деле — проходной двор. Там начинается форменная чехарда бессмысленных поступков. Под стать общей фабуле в «Безумном дне» развивается логика каждого эпизода. Все они сделаны с той степенью достоверности, за которую Юлиан Тувим высмеивал плохие оперетты: отец не узнаёт родную дочь только потому, что та в новых перчатках.

В «Безумном дне» примерно то же самое. Прежде всего, возникает путаница с фамилиями, каждого принимают за другого. Путаница с жёнами, из-за чего вот-вот разрушится молодая семья. Все носятся как угорелые, пытаются связать концы с концами.

Успокойтесь, дорогой читатель! К финалу эту кашу общими усилиями

благополучно расхлебают. Порок (бюрократ Миусов) наказан, добродетель (завхоз Зайцев) торжествует.

Что характерно в этой безделушке, так это то, что в ней все персонажи положительные. Герой Ильинского здесь не просто положителен — хорош до слащавости. Посмотрите, как он печётся о детях. Ведь себя не жалеет человек, жертвует и силами, и временем — в выходной день едет подписывать бумажку...

Впрочем, все остальные персонажи тоже находятся в этом ряду. Даже когда положительная гардеробщица запрещает положительному посетителю пройти в дом в мокрых галошах, они оба от этого не перестают быть образцами для подражания.

С большой натяжкой, без отрицательного в комедии всё же нельзя, таковым условно можно назвать волокитчика Миусова. Его сыграл приятель Игоря Владимировича по ГосТиМу Сергей Александрович Мартинсон.

Даже благодушный биограф Ильинского Григорий Хайченко не нашёл для «Безумного дня» добрых слов.

Тем не менее для Игоря Владимировича участие в этой немудрёной полнометражной картине можно считать положительным фактором. Всё-таки перерыв в 17 лет — не шутка. Застоялась кровь, застыли мышцы, требуется хорошенько размяться, для участия в следующей работе, которой оказалась главная роль в комедии «Карнавальная ночь», поставленной по сценарию известных сатириков Бориса Ласкина и Владимира Полякова.

После чтения сценария первым желанием Игоря Владимировича было отказаться. Опять антибюрократическая направленность, а зрители ещё помнят его Бывалова. Выходит, артист снова эксплуатирует освоенный образ, повторяется, тех же щей да пожиже влей.

Однако молодой мосфильмовский режиссёр Эльдар Рязанов настаивал на своём предложении. Он всячески убеждал маэстро, что обстановка со времён «Волги-Волги» существенно изменилась. Бюрократы мимикрируют. Они и ведут себя, и выглядят иначе. Сейчас заманчиво создать образ чиновника новой формации.

В конце концов Игорь Владимирович согласился, а по мере вхождения в новую работу «заражался» ею день ото дня всё больше. Вскоре он сделался рьяным апологетом будущей картины. Азарт и энергия молодого режиссёра ему по душе.

Как-то Эльдар Александрович Рязанов рассказывал в «Кинопанораме», что при первом знакомстве со сценарием не пришёл от него в восторг, просто плевался. Но понадеялся на свои постановочные

идеи и, в общем, не прогадал.

Директор Дома культуры ушёл в отпуск, вместо него временно исполняющим обязанности назначили Серафима Ивановича Огурцова. Дело близится к Новому году, следует начинать готовиться к масштабному празднику. Чинуша Огурцов позвал сотрудников на совещание и обратился с тронной речью:

— Товарищи, есть установка весело встретить Новый год. Это на нас, так сказать, накладывает и в то же время от нас требует. Мы должны провести наше мероприятие так, чтобы никто бы ничего бы не мог сказать.

Продвинутую молодёжь такие перспективы не устраивают. Сотрудники делают хитрый ход — ладно, будем для вида соглашаться с его дурацкими указаниями, а сами делать по-своему.

И на экране замелькал водоворот ныне хорошо известных событий, в центре которых находился глуповатый чиновник, безупречно сыгранный Игорем Владимировичем. Он стал центром притяжения съёмочной группы.

«Меня подкупала его безупречная дисциплинированность, — признавался Рязанов в своей книге «Неподведённые итоги». — Я почему-то думал, что если актёр знаменит, популярен, то он обязательно должен ни с кем не считаться, опаздывать на съёмки, выпячивать себя на первый план. А Ильинский держался так, что окружающие не чувствовали разницы ни в опыте, ни в годах, ни в положении. Он в своём повседневном поведении проявлял талант такта и чуткости не меньший, чем актёрский.

Жизнь ломала мои привычные представления. У меня тогда впервые зародилась парадоксальная мысль, которая впоследствии подтвердилась на многих примерах и превратилась в прочное убеждение: чем крупнее актёр, тем он дисциплинированнее, тем меньше в нём фанаберии, тем глубже его потребность подвергать свою работу сомнениям, тем сильнее его желание брать от своих коллег всё, чем они могут обогатить»^{130}.

Рассказывают, что директору «Мосфильма» Ивану Пырьеву, как и Рязанову, сценарий «Карнавальная ночь» при первом чтении тоже не понравился. Его можно понять. Подозреваю, дойдя до эпизода, когда бухгалтер читает на новогоднем празднике басню «Медведь на балу», в которой намекает на Огурцова, Иван Александрович был вынужден принять валидол. (А когда увидел это на экране, то нитроглицерин.) В самом деле, неужели требовалось всё разжёвывать, да ещё с помощью старомодного, совершенно непопулярного жанра:

*От этих «почему», «зачем»
Вдруг стало скучно сразу всем,*

*И в мир зелёного леска
Пришла зелёная тоска.
Мораль легко уразуметь:
Зачем на бал пришёл Медведь?!*

Как директор «Мосфильма» функционер Пырьев был заинтересован в качестве продукции студии. С этим же набором концертных номеров существовали определённые опасения. Однако как режиссёр Иван Александрович понимал, что в любой творческой работе имеется доля риска. Самому приходилось неоднократно рисковать, понимал натуру художников, поэтому не стал препятствовать съёмкам «Карнавальная ночь». Больше того — именно он предложил пригласить Игоря Владимировича на роль Серафима Огурцова.

Кстати, забавное совпадение. Когда Ильинский начинал свою концертную деятельность, молодому чтецу доставалось немало нареканий и от зрителей, и от критики. Одна из самых зубодробительных рецензий была опубликована в 1929 году в ивановской газете «Рабочий край» под названием «Игориада или халтуриада». Смысл заключался в том, что от первого комика страны зрители ждали весёлых баек, а он вышел с чтением «Старосветских помещиков». Статья принадлежала перу некоего Серафима Огурцова. Но Игорь Владимирович не называл этого имени ни сценаристам, ни режиссёру. Да и сам вспомнил его, разбирая свой архив, уже после выхода «Карнавальная ночь» на экраны.

Зато имя его следующего экранного героя хорошо известно в нашей стране всем и каждому. Тем более что он был героем и в реальной жизни — полководец Михаил Илларионович Кутузов. Правда, между Огурцовым и Кутузовым чуть было не вклинился один бесфамильный персонаж.

Рязанову настолько понравилось работать с Игорем Владимировичем, что он был бы рад снимать его в каждом фильме. Да не всегда есть подходящие роли. В двух следующих — «Девушке без адреса» и короткометражке «Как создавался Робинзон» — таковых не было. Но вот появился сценарий Леонида Зорина «По ту сторону радуги», потом его заменили на «Человек ниоткуда», и режиссёр загорелся: главную роль должен играть Ильинский.

В фантазмагорическом фильме рассказывалось о приключениях первобытного снежного человека, оказавшегося в современной Москве. Прочитав сценарий, Ильинский сразу сказал, что подобная роль рассчитана явно на более молодого актёра. Однако Эльдар Александрович настолько

обожествлял корифея, что не хотел слушать никаких доводов. Уговорил, и начались съёмки. А там по ходу дела нужно и бегать, и прыгать, и забираться на памятник Юрию Долгорукому, и лазить по горам в лютый холод и — что ещё хуже — в сильную жару. Тяжело Игорю Владимировичу переносить подобные нагрузки. Скрепя сердце пришлось отказаться, хотя в газетах уже были заметки и его фотографии в гриме дикаря... Режиссёр воспринял демарш с пониманием — видел, что тяжело. Ладно, пускай вместо вас снимается Юрский, а мы с вами поработаем при первой возможности...

Удачный альянс режиссёра и актёра продолжился в картине «Гусарская баллада», поставленной по пьесе Александра Гладкова «Давным-давно».

Александр Константинович человек театральный, много лет работал учёным секретарём в ГосТиМе, благодаря его мемуарам и дневникам стали известны редкие факты из истории советского искусства. Его высоко оценивали как театрального критика. И вдруг в разгар войны, в 1942 году, он написал пьесу в стихах о совершенно другой, давней войне 1812 года. О кавалерист-девице Шурочке Азаровой, выдававшей себя за юношу, чтобы её взяли в армию.

Судьба пьесы сложилась удачно. Её сразу поставили в двух крупных театрах: в Центральном театре Красной армии и в ленинградском Театре комедии, где она пошла под названием «Питомцы славы». Главреж Театра комедии Николай Павлович Акимов сразу призывал драматурга изменить название, резонно доказывая, каким неблагозвучным каламбуром станут поддразнивать её пересмешники. Однако Гладков согласился лишь на то, чтобы пьесу переименовали ленинградцы. В кино у неё появилось ещё одно название — «Гусарская баллада».

В 1942 году эту пьесу поставили в тамбовском драмтеатре, где Шурочку играла Татьяна Александровна Еремеева. Это была одна из её любимых ролей. Сейчас ей было приятно, что муж участвует в экранной версии «Давным-давно», она заново переживала события прошлого.

У Игоря Владимировича сплошь и рядом завидные партнёрши: Вера Марецкая в «Закройщике из Торжка», Любовь Орлова в «Волге-Волге», Людмила Гурченко в «Карнавальной ночи». В «Гусарской балладе» таковой стала юная Лариса Голубкина, сыгравшая Шурочку.

У Голубкиной в кино получился заметный дебют, о начинающей артистке много писали. Ещё больше шума наделал Ильинский в роли Кутузова.

Сначала предполагалось, что эту роль будет играть Александр Хохлов из ЦТСА. Он уже играл Кутузова дважды: в спектаклях «Давным-давно» и

«Полководце» Константина Тренёва. Но сейчас здоровье семидесятилетнего Александра Евгеньевича помешало ему сниматься. Тогда режиссёр пригласил Игоря Владимировича.

Делая столь парадоксальный ход, Рязанов рисковал. Как же так — героическая фигура российской истории, наша гордость, победитель Наполеона, и вдруг его играет комик! Однако режиссёр настоял на своём, а после выхода фильма стало ясно, что маловеры и нытики посрамлены. Ильинский в роли фельдмаршала был великолепен.

Если уж на то пошло, любая война — сомнительный повод для юмористических ситуаций. Люди гибнут, остаются калеками, рушатся семьи, ухудшается жизнь в тылу. Тем не менее история киноискусства знает массу примеров комического взгляда на военные противостояния. «Мистер Питкин в тылу врага», «Бабетта идёт на войну», не говоря уже о наших «Новых похождениях Швейка» или «Небесном тихоходе».

Пьесу Александра Гладкова предваряет уточнение — «Героическая комедия». Тем самым автор предлагает условия, в которых следует разыгрывать придуманное им действие. То есть война понарошку, без крови и душераздирающих бабьих рыданий, что, к сожалению, сопровождает войны настоящие. Если же такая была давным-давно и её показ сопровождается хорошо знакомой благодаря радио музыкой Тихона Хренникова, песнями, забавными ситуациями, то к ней следует относиться как к игре. При такой постановке дела Кутузов тоже не должен быть насупленным, удручённым временными неудачами на фронте, маниакально думающим о том, как победить французских захватчиков. В рамках такого жанра выбор склонного к иронии Ильинского более чем удачен.

Действие «Гусарской баллады» разворачивается в высшей степени живо. Военные и партизаны поколачивают врагов отечества, одним махом всех побивахом, Шурочка Азарова и — дар драматурга нашему фольклору — поручик Ржевский тщательно скрывают друг от друга свою любовь. Только за этими событиями зрителей не оставляет мысль: а где же Кутузов? Всем уже известно, кто его играет.

Наконец, он появляется. Кутузов в фильме лишён иконописного лика. Подобрать артиста с соответствующей фактурой — это самое простое, с этого начинают. К Ильинскому тут не может быть претензий — немолодой, грузноватый. Вот командующий, развалившись по-домашнему в коляске, едет к войску. Солдаты приветствуют своего кумира восторженным «ура!». Кутузов благодарит их взглядом. Тут деликатный момент: основная (а теперь появились и другие) историческая версия гласит, что во время Русско-турецкой войны в 1774 году Михаил Илларионович в битве под

Алуштой лишился правого глаза, теперь на лице повязка. На голове — парик. Второй глаз работает за двоих. Артист добивается удивительной выразительности.

Безусловно, перед нами не тот Кутузов, который на военном совете в Филях приказывает армии отступить, сдав Москву французам. Но в фильме представлен не какой-нибудь облегчённый вариант исторической фигуры. Нет, показан всё тот же фельдмаршал, просто находящийся в другой фазе.

Главное заключается в том, что этот выдавший виды полководец тоже не прочь ребячиться. Он быстро раскусил, что корнет — это переодетая девушка. Ему понятны причины такого маскарада, и фельдмаршал тоже становится заговорщиком. От окружающих мотивы своего поведения пытается скрыть, лишь наедине с Шурочкой можно не притворяться. Царский адъютант, спасённый корнетом от плена, рассказывает об этом подвиге командующему, просит наградить храбреца. Кутузов собирается приколоть тому на грудь орден, однако в последний момент вспоминает, что перед ним переодетая девушка. Ему боязно ненароком коснуться её груди. Он быстро цепляет награду и отдёргивает руку.

Юная Шурочка и пожилой Кутузов ведут себя, как ровесники. Они радуются тому, что у них есть общая тайна, которую нужно скрывать от окружающих. Делают это очень искусно. Когда в комнате много офицеров, фельдмаршал, всё-таки улучив момент, незаметно подмигивает корнету и шепчет: «Девкой был бы краше»...

Небольшое отступление. Когда мой приятель, военный журналист Михаил Захарчук был слушателем Военнополитической академии, командование кооптировало его в секцию зрителей ВТО. Там, по совету Михаила Царёва, он сделал большое интервью с Игорем Ильинским и хотел опубликовать его в «Красной звезде». Электронной почты тогда не было, напечатал на машинке и принёс. Вручил текст заведующему отделом.

Тот начал читать и по мере чтения лицо его всё больше мрачнело. Михаил понял причину недовольства — газета ведомственная, а любимый артист никакого отношения к армии не имеет. Поэтому на публикацию рассчитывать не приходится.

И вдруг заотделом расплылся в довольной улыбке — это он дочитал до того места, где речь шла об исполнении роли Кутузова.

Интервью было быстро опубликовано.

Глава семнадцатая

ЗНАКОМЬТЕСЬ — ОПИСКИН

Драматург Николай Эрдман не любил писать инсценировки чужих произведений.

Когда к нему обращались с очередной просьбой о переделке того или иного произведения для постановки спектакля, Николай Робертович страдальчески морщился и тотчас вспоминал услышанную давненько историю про отказ Льва Толстого. Однажды классика попросили переложить для сцены «Войну и мир», на что граф ответил: «Если бы на таком материале можно было написать пьесу, я бы сразу её и написал».

Николай Робертович предпочитал сочинять оригинальные пьесы. Ему нравилось самому придумывать сюжеты; менять их по ходу дела, если заблагорассудится; населять героями, каждому из которых придумывать цельный характер. Да вот завыка — как раз своих пьес у него раз, два и обчёлся. Так уж сложились обстоятельства.

Первую, «Мандат», он написал, будучи совсем молодым человеком. Она сразу оказалась в центре внимания: успешно пошла в Театре Мейерхольда, потом были другие постановки. Вторая, «Самоубийца», тоже была близка к успеху. Ею заинтересовались Станиславский и тот же Мейерхольд, да цензура не пропустила. Так она уже четверть века и лежит без движения. Над третьей пьесой, «Гипнотизёр», начал работать в ссылке, написал первую картину, потом махнул рукой — понял всю бесперспективность своей затеи. Опять в результате получится остросатирическая вещь, шансов на постановку мало. Зачем тратить силы впустую!

Там же, в ссылке, написал первую инсценировку. Это было в Томске, куда благодаря стараниям московских друзей его перевели из захолустного Енисейска. На новом месте ему удалось устроиться завлитом в местный драматический театр. К очередной годовщине Октября нужно было поставить что-нибудь революционное. Дирекция решила ставить «Мать» Горького. Кому поручить написать текст? Конечно, Эрдману. Не просить же кого-то ещё, когда в театре работает такой патентованный драматург.

С заданием Николай Робертович справился, написал. Пьесу поставили. Правда, фамилию ссыльного на афише указывать нельзя. Поэтому автором инсценировки «сделали» главного режиссёра. Эрдману от этого ни холодно ни жарко. Слава ему в данном случае нужна меньше всего. Просто

выполнил порученную работу, и делу конец.

Потом приходилось интерпретировать известные произведения и для художественных фильмов, и для мультипликационных, писать новые либретто для оперетт. В общем, брался за то, что предлагали. Всё ж лучше, чем сидеть без работы. Да и лишние деньги не помешают.

Эрдман считал, что в русской литературе имеются две сложные фигуры — Иудушка Головлёв и Фома Опискин. Играть эти образы артистам чрезвычайно трудно. Ему предлагали делать инсценировки и про того, и про другого. От Головлёва драматург отказался. Когда же Министерство культуры предложило ему переложить для сцены повесть «Село Степанчиково и его обитатели», согласился. Ведь Достоевский первоначально намеревался писать на этом материале пьесу. Поэтому здесь сохранились элементы драматургического замысла. Не случайно же имелись разные театральные интерпретации этой сатирической повести.

Любая инсценировка балансирует на стыке двух видов искусств: литературы и театра, стремится совместить в себе специфику обеих составных частей. Написанная в 1859 году повесть Достоевского стала источником нескольких театральных пьес, созданных по её мотивам. Автором первой стал Станиславский, это было в 1887 году. Удачными считались работы Дмитрия Селиванова (1899) и Михаила Зацкого (1915). В 1916 году Владимир Немирович-Данченко и литератор Владимир Волькенштейн написали «Село Степанчиково» для Художественного театра. Это был последний дореволюционный спектакль МХТ.

Законченная в 1956 году пьеса Николая Эрдмана сразу была поставлена в новосибирском театре «Красный факел», и ею заинтересовался Малый театр. Фому Фомича должен был играть Ильинский. С этой ролью возникли некоторые сложности.

Дело в том, что эрдмановский вариант «Села Степанчиково» принципиально отличался от предыдущих инсценировок.

Во-первых, как опытный сатирик Николай Робертович добавил много комических элементов. Для этого он «привлёк» второстепенных персонажей, заметной роли в повести не играющих, вроде Матрёны, Видоплясова и Обноскина (не путать с Опискиным). В их уста он вложил много выигрышных реприз. При этом драматург отступил от оригинала меньше чем кто-либо. Он оставил даже молниеносное появление Коровкина, от чего другие инсценировщики отказывались. В самом деле, к чему занимать вечер у актёра из-за нескольких слов в конце пьесы?!

Во-вторых, что гораздо важнее, Эрдман направил сатирическое острие не на Фому Фомича, этого деспота и тирана, замучившего всех обитателей

Степанчикова, а на владельца села, полковника Ростанёва. Именно его жалостливость и мягкотелость позволили распоясаться ничего не значащему приживалу.

В Малом театре такая интерпретация классического произведения поставила режиссёра Леонида Волкова и Игоря Владимировича в затруднительное положение. Если Опискин не главный, то он сознаёт свою вторичность, вынужден скрывать самолюбие, должен строить из себя шута. Мол, с такого и взятки гладки. Можно некоторое время потерпеть его хамство, а в нужный момент прижать к ногтю. Но ведь почему-то прижать не удаётся. Хотя остальные обитатели Степанчикова видят, как этот садист пытается всё поставить с ног на голову, ему лишь бы издеваться над людьми. Значит, что-то скрывается за его ханжеством и лицемерием, какое-то внутреннее упорство, позволяющее держаться ненавидимому всеми Фоме Фомичу на плаву.

Иной раз Ильинского так и подмывало отказаться от роли. Сдерживало то, что текст принадлежал давнему приятелю Коле Эрдману. В своё время он в Ленинграде играл Гулячкина в «Мандате». А уж его Вывалов поднял популярность Игоря Владимировича на такую высоту, что дальше некуда.

Однако больше всего мешало отказаться от роли сопротивление материала. Чем труднее задача для актёра, тем интереснее с ней справиться. Ильинский бросил в бой всё своё мастерство. Он продумал подробную биографию Фомы Фомича, пытался понять, какие события его жизни привели к патологическим извращениям психики этого иезуита. Тормозило работу то обстоятельство, что по своему душевному складу Игорь Владимирович далёк от любых психологических отклонений. Важно было найти оптимальное сочетание той нахрапистости и елейной хитрости Опискина, которая зрителей возмущала, а персонажей заставляла находиться под его влиянием.

Основной конфликт пьесы разгорался между Фомой Фомичём и полковником Ростанёвым (его играл Михаил Царёв). Полковник человек не без странностей — он всех так расхваливает, что поневоле начинаешь сомневаться в его искренности. Полно — уж все ли люди так хороши, как он на каждом шагу утверждает. Ведь Фома Фомич стопроцентный негодяй. В какие-то моменты Ростанёв прозревает, с гневом обрушивается на тирана, однако через мгновение готов просить у отравителя существования обитателей Степанчикова прощение.

Кульминационные сцены спектакля Ильинский играл великолепно. Ростанёв готов отдать Фоме Фомичу все свои сбережения, лишь бы тот убрался с глаз долой. Здесь его соперник неожиданно переходит в атаку.

«Мне? Мне предлагают деньги?.. Подкупают меня?..» — произносит он с наигранным негодованием. Соотношение сил мигом меняется. Негодяй торжествует, полковник же снова раздавлен, в очередной раз просит прощения, опять произносит своё сакраментальное «ты благороднейший из людей». На что тот с незабываемой интонацией кротко отвечает:

— Это я знаю.

Сочная проза Достоевского живописует постоянную манеру Фомы Фомича блефовать. Вот он в очередной раз пугает обитателей Степанчикова своим уходом:

«Но ему не дали говорить: общие крики заглушили слова его. Его усадили в кресло; его упрасивали, его оплакивали, и уж не знаю, что ещё с ним делали. Конечно, и в мыслях его не было выйти из «этого дома», так же как и давеча не было, как не было и вчера, как не было и тогда, когда он копал в огороде. Он знал, что теперь его набожно остановят, уцепятся за него, особенно когда он всех осчастливил, когда все в него снова уверовали, когда все готовы были носить его на руках и почитать это за честь и за счастье. Но, вероятно, давешнее, малодушное его возвращение, когда он испугался грозы, несколько щекотало его амбицию и подстрекало его ещё как-нибудь погеройствовать; а главное — предстоял такой соблазн поломаться; можно было так хорошо поговорить, расписать, размазать, расхвалить самого себя, что не было никакой возможности противиться искушению. Он и не противился; он вырывался от непускавших его; он требовал своего посоха, молил, чтоб отдали ему его свободу, чтоб отпустили его на все четыре стороны; что он в «этом доме» был обещен, избит; что он воротился для того, чтоб составить всеобщее счастье; что может ли он, наконец, оставаться в «доме неблагодарности и есть щи, хотя и сытные, но приправленные побоями»? Наконец он перестал вырываться».

18 апреля 1957 года после генеральной репетиции «Села Степанчикова» состоялось его обсуждение. Было много замечаний по мелочам, но общий вывод внушал оптимизм: спектакль удался, после «обкатки» станет ещё лучше.

На обсуждении, среди прочих, выступил автор инсценировки Николай Эрдман.

— Когда распределяли роли, то мне казалось, что Царёв выйдет или нет, а в Игоре Владимировиче я не сомневался, — говорил он. — Я видел три репетиции. В первой мне очень нравился Царёв и не очень нравился Ильинский. Потом я долго не видел и понял, что у Игоря Владимировича всё должно выйти. У него не могло не выйти. Прошло время, и что-то не вышло сегодня. Царёв сегодня мне понравился, а у Ильинского седьмой акт

слабоват...

Почему у Игоря Владимировича не выходит? Фома, несмотря на то, что он плохой человек, думает, что он хороший. Он плохой на сто процентов, но думает, что он лучше всех. Это мы встречаем в жизни, это было и в XIX веке, но Достоевский написал это убеждённо, что он хорош, а мы должны понимать, что он плохой, даже когда он говорит правильные вещи. Это, наверное, даёт какой-то отклик в современности. Я встречал таких людей, и вы встречали, и об этом следует сказать вслух. Это называется конфликт, правда, сейчас немного суховатый, но это конфликт двух людей — светлого и тёмного начала.

Я не сомневаюсь, что у Игоря Владимировича выйдет хороший правильный образ^{131}.

Прогноз драматурга полностью оправдался. По мнению большинства критиков, игра Игоря Владимировича была эквивалентна тексту классика. Благодаря артисту зрители видели ожившую повесть воочию.

Премьера спектакля Малого театра «Село Степанчиково и его обитатели» состоялась в сентябре 1957 года. Ильинский продолжал дорабатывать свою роль от представления к представлению, улучшал грим, костюм. В популярной видеозаписи, сделанной в 1960 году, чувствуется, что артист добился совершенства.

Глава восемнадцатая

РУКОВОДЯЩЕЕ ЛИЦО

В Википедии, там, где идёт речь о «Празднике святого Йоргена», попалась на глаза забавная фраза: «Сыгравшие две главные роли Кторов и Ильинский, хотя и прожили после выхода фильма более 50 лет и были близкими друзьями, никогда больше вместе не снимались в кино».

Что вместе не снимались — это полбеды. Обидно другое — они и порознь мало снимались. То обстоятельство, что Ильинского 17 лет не было на экране, очередной пример нашей вопиющей, в данном случае творческой, бесхозяйственности. Ведь на тот период Игорь Владимирович был одним из лучших, если не самым лучшим комическим актёром страны. Всенародный любимец, авторитетнейший человек, титулованный артист. Хорошо бы такого иметь в рядах партии.

В Малом театре Ильинского многократно уговаривали вступить в партию. Каждый раз он отказывался, приводя тот довод, что он человек религиозный.

— Это неважно, — успокаивали его. — Главное, вы сможете принести больше пользы и людям, и театру.

В конце концов уговорили: в 1960 году Игорь Владимирович вступил в партию. И вскоре пожалел об этом. Понял, что практически его лишили возможности высказывать своё мнение, могут обвинить в нарушении партийной дисциплины. «Товарищи по партии» сплошь и рядом занимаются демагогией, преследуют свои шкурные интересы, на каждом шагу козыряют своей принадлежностью к «избранным». Искренности у них ни на грош: на собраниях говорят одно, а в курилке — другое... Подумывал даже выйти из партии, да жена отговорила — скандал может вредно отразиться на сыне.

Когда Ильинский отказывался вступать в партию, ссылаясь на свою религиозность, это не являлось отговоркой — он в самом деле был глубоко верующим человеком. Семья Ильинских много лет жила во 2-м Колобовском переулке в сравнительно небольшой двухкомнатной квартире. У Игоря Владимировича имелись возможности переехать отсюда в более просторную, но артист отказывался. Мотивировал это тем, что во дворе, буквально напротив его подъезда находится храм иконы Божией Матери «Знамение» за Петровскими Воротами, который он регулярно посещал.

Основы его религиозности находились в семье. Будучи ребёнком, он

спросил у мамы, есть ли Бог. «Есть, но он в твоём сердце», — ответила Евгения Петровна.

Этот короткий разговор артист привёл в рукописи автобиографической книги «Сам о себе». Однако, получив из издательства корректуру, увидел совершенно другие слова: на вопрос о Боге мама якобы сказала, что Бога нет. Возмущённый артист, хотя был очень заинтересован в книге, отказался подписывать вёрстку. Полгода рукопись пролежала без движения. Лишь когда редактор восстановил первоначальный текст — подписал.

Первое издание книги «Сам о себе» вышло в 1961 году. Примерно в это время, после съёмок в «Гусарской балладе», для Игоря Владимировича начался новый виток его личного «малокартинья». Предложений в кино не было, сосредоточился на работе в ставшем за четверть века родным Малом театре. Работал не только как артист, но и как режиссёр. Он видел вокруг всякого рода театральные эксперименты, и его пугала перспектива оказаться во власти какого-либо молодого режиссёра, слишком стремящегося к оригинальности, желающего обратить на себя внимание чем-либо экстравагантным, из ряда вон выходящим. Отсюда, считал Игорь Владимирович, страсть к переделкам классических текстов, их сокращению, переменам мизансцен местами. По поводу всех этих новаторских кунштюков вспоминал анекдот: два актёра идут по бульвару, подходят к памятнику Гоголю, бросаются перед ним на колени и говорят: «Простите нас, Николай Васильевич, мы вчера «Ревизора» вдвоём сыграли».

В 1957 году Игорь Владимирович занялся педагогической деятельностью — начал преподавать в «дочке» Малого театра, Театральном училище имени М. С. Щепкина. (В обиходе «Щепка», аналогично училище имени Б. В. Щукина у вахтанговцев по-свойски называют «Щукой».)

Устроился Ильинский туда по совместительству, не прерывая работы в театре, в училище появлялся редко. Ему важно было набрать баллы в извечном соперничестве с Царёвым. Михаил Иванович уже был профессором, Игорю Владимировичу не хотелось отставать от друга-соперника. Самыми известными учениками на его курсе были Елена Санаева и Вячеслав Спесивцев. Вячеслав вообще считался любимчиком Ильинского. Талантливый студент циркового училища на одной из репетиций так понравился великому актёру, что тот, не отличавшийся особой тягой к экстравагантности, неожиданно предложил ему: «Возьму тебя на свой курс без экзаменов, но с одним условием: когда умру, придёшь на мои похороны, наклонишься над гробом и скажешь: «Как мы и договаривались, я пришёл». Обещаешь?» Спесивцев согласился (и слово

сдержал).

Вскоре руководитель курса дал ему роль в поставленном им (совместно с Александром Шиповым) спектакле «Госпожа Бовари». Поэтому Вячеслав общался с Игорем Владимировичем гораздо чаще остальных однокашников и сделался своеобразным передаточным механизмом его советов и указаний. Позже, когда требовалось защищать острые по тем временам спесивцевские спектакли, народный артист ходил с ним по начальственным кабинетам. Когда Вячеслав создал собственный театр, Ильинский, по просьбе ученика, возглавил там общественный художественный совет.

Получив летом 1962 года заветное профессорское звание, Игорь Владимирович постепенно отошёл от дел в «Щепке», не доведя своих студентов до диплома. Его группу передали... Царёву.

Ильинский считал, что вполне заслужил право на режиссуру, право претворять в сценическую жизнь то, что им выношено, то, что держит в уме и в сердце. В общей сложности он поставил в Малом театре восемь спектаклей. Ставил иногда вместе с Вениамином Цыганковым, Александром Шиповым. «Ревизора» в 1966 году поставил самостоятельно, играл Городничего.

Впервые роль Городничего Игорь Владимирович исполнил в Малом театре в 1952 году, в юбилейном спектакле к столетию со дня смерти Николая Васильевича Гоголя. До этого играл Хлестакова. Играя Ивана Александровича, Ильинский привык после четвёртого акта уезжать домой. И вот, впервые репетируя роль Городничего, он автоматически после четвёртого акта надел пальто и направился к дверям, но уже у самого выхода был остановлен запыхавшимся помощником режиссёра:

— Куда вы, Игорь Владимирович! Ведь вы сегодня Городничий!..

Лишь в 1969 году Ильинский вернулся на экраны. Произошло это благодаря фильму «Старый знакомый», который Игорь Владимирович поставил совместно с оператором Аркадием Кольцатым. По замыслу авторов, новая комедия являлась своего рода продолжением «Карнавальной ночи». Остановимся на этом фильме немного подробнее.

Уж сколько раз твердили миру — бесполезно делать из одного успеха несколько. В результате, глядишь, и первый девальвируется. На стремлении сделать копию лучше оригинала многие обломали себе зубы. Большинство искренне верили, что продолжение получится не хуже, а то и лучше «пилотного» фильма или романа. Берутся за дело. В результате появляется жалкий слепок с предыдущей удачи, чувствуется пот, дряблые мускулы. Взять того же Владимира Войновича с его потрясающим Чонкиным. Ведь

уже классика. Остановиться бы, не трогать. Нет, зачем-то понадобилась вторая часть, которая существенно слабее первой.

Но и на этом писатель не остановился — выдал на-гора третью часть, которую уже читать невозможно. А ведь так хорошо всё начиналось. (То же произошло с тремя частями фильма «Крёстный отец», короче, примеров много.)

Что общего у «Старого знакомого» с «Карнавальной ночью»? Во-первых, те же авторы сценария — Борис Ласкин и Владимир Поляков, патентованные опытные сатирики, за которыми тянется шлейф удачных материалов. Во-вторых, в главной роли харизматичный Игорь Ильинский, легенда советского кино. Симпатичную секретаршу Огурцова повысили в звании — в новом варианте Тамара Носова его жена.

Из «Карнавальной ночи» перетащили филипповского «лектора по распространению» Некадилова, здесь выпивоха по-прежнему в своём репертуаре («Зашёл в ресторан выпить супу».) Кстати, в манере Сергея Филиппова многие находили черты, присущие комикам мейерхольдовской выучки Эрасту Гарину и Сергею Мартинсону. Это можно объяснить тем, что Филиппов работал в ленинградском Театре комедии. У него было тесное творческое общение с Гариным, который там тоже играл и ставил спектакли.

История в фильме начинается с того, что нашего старого знакомого Огурцова назначили директором парка. В «Карнавальной ночи» — директором клуба, сейчас — директором парка культуры и отдыха. С первых кадров ясно, что дело он загубит (хотя сам уверен в обратном).

Представляет нового директора сотрудница из управления культуры, которую играет Мария Миронова. 18 лет назад она уже появлялась в тандеме с Ильинским, будучи секретаршей бюрократа Бывалова в «Волге-Волге». Там у неё был отличный текст, там она первая произносила выражение, ставшее затем классическим: «Хочется рвать и метать!» В новом фильме запоминающихся реприз у артистки нет. Она почему-то представляет Серафима Ивановича случайно отдыхающей в парке компании. Оказалось, что подвернувшиеся под руку молодые люди являются научными сотрудниками, серьёзными физиками, в свободное от исследований время не чурающимися веселья, розыгрышей, шуток. Они мигом смекнули, что Огурцов делает одну глупость за другой, и всякими хитростями сажают его в галошу.

Большой логики в «Старом знакомом» нет. По ходу дела над Огурцовым смеются все, вплоть до председателя горисполкома. Можно подумать, будто не руководители города назначили Серафима Ивановича на

руководящую должность, а он сам пришёл и занял вакантное место.

Ильинскому сыграть такую роль проще простого — достаточно повторить бюрократа из «Карнавальная ночь».

Безусловно, в данном случае беды пошли из-за слабого сценария, и, словно искупая свою вину за неудачный фильм, в конце 1960-х один из соавторов, Владимир Поляков, написал для Игоря Владимировича эстрадный монолог «Речь Огурцова о комедии». Но прежде — несколько слов об этом замечательном сатирике.

Владимир Соломонович Поляков (1909–1979) прославился как автор многих программ Театра эстрады Аркадия Райкина. По поводу тесного сотрудничества писателя и артиста сатирик с похожей фамилией Александр Раскин прошёлся эпиграммой:

*Союза не видал такого
Я ни вблизи, ни вдалеке:
Что на уме у Полякова,
У Райкина — на языке.*

Предметом особой гордости Владимира Соломоновича было придуманное им слово «авоська», о чём он вспоминал при каждом удобном случае. Сатирик впервые употребил его в одном из монологов райкинской эстрадной программы в 1935 году, артист озвучил, с тех пор оно известно всем и каждому.

Монолог о комедии можно отнести к удачам Полякова. И если прибавить к этому блистательное исполнение Игоря Владимировича... Слушая его неповторимые интонации в аудиозаписи, сделанной на одном из концертов Ильинского, чувствуешь, как зрители в зале буквально изнемогают от гомерического хохота.

Вот этот монолог с небольшими сокращениями:

— Товарищи! Я произнесу своё слово по бумажке. Не я первый, не я последний... Сегодня меня попросили выступить у вас по вопросу кинокомедий. Для кого-то это, может быть, вопрос. А для меня всё ясно.

Есть установка создавать кинокомедии. Раз есть такая установка, надо их создавать. Те, кто даёт установки, знают, что делают. Но те, кто создаёт кинокомедии, не знают, что делают.

Есть такие товарищи, которые считают, что комедия должна вызывать смех. Не думаю. Я видел много комедий, смеха они не вызывают, а скорее наоборот. И это правильно.

Но всё же есть такие товарищи, которые считают, что комедия должна вызывать смех. При этом они ссылаются на таких авторов, как товарищ Гоголь и Салтыков через тире Щедрин.

Нет сомнения, товарищи, что если бы была дана установка, то мы бы на соответствующих местах нашли бы и назначили товарищей: и Гоголя, и этого, второго. Выдвинули бы из своей среды и воспитали бы в своём коллективе. Незаменимых нет.

Но нужны ли они нам сегодня, товарищи? Ведь Гоголь, когда писал, он не смеялся над нами. А если бы он смеялся над нами, то навряд ли ему поставили бы памятник на Арбате.

А Салтыков-Щедрин? Я слышал, что он написал историю города глупого. Вот если бы он написал историю города умного, было бы совсем другое дело.

Есть ещё такие товарищи, которые считают, что комедии должны высмеивать дураков. Не думаю. Вот, например, я дурак. Пришёл в кино, надо мной смеются. А чем я виноват? Может, у меня это наследственное? Что — я за своих родителей отвечать должен? Нет, товарищи, это дело так не пойдёт.

Теперь возьмём с вами главное — кого выводят в комедиях? Смеются над начальниками. Дело дошло до того, что высмеивают секретаря месткома. Если дело так пойдёт дальше, то страшно подумать. Сегодня секретарь месткома, а завтра кто ещё? Надо думать, товарищи!

Создают всякие комедии, понимаешь ли. Человек украл автомобиль, продал его, а деньги передал в детдом. Что это такое? Это завтра кто-нибудь обворует Госбанк, а деньги передаст в вытрезвитель, что ли?..

Или возьмём ещё одну комедию... она у меня где-то была записана... под заголовком... а, вот — «Операция Ы». Там, понимаете, один студент, увлечшись чтением конспекта, который увидел в руках у студентки, пошёл по улице за ней. Зашёл к ней в дом, а она этого не заметила. И он так и ушёл... Где же правда жизни, товарищи?! Я лично не верю, что он так и ушёл. Наверняка он захватил с собой её конспекты.

Теперь мы с вами, товарищи, пойдём дальше. Теперь возьмём с вами такую тему, как любовь. Я сам любил, и неоднократно, понимаю, что это такое. Но как показывают любовь в картинах!.. Зачем я хожу в кино? Я хожу воспитываться. А как нас могут воспитать картины, в которых женщин показывают в полуголом виде? Смотришь, понимаешь ли, на экран и невозможно оторваться... Я бы это дело прекратил. Меня, может, дома жена ждёт. А ты посмотришь такой фильм и не захочешь домой идти.

Комедия! Комедия, товарищи, это важное дело. Это дело сурьёзное.

Смеяться тут не над чем. Юмор, понимаете ли. У нас есть достаточно людей без юмора. Им и нужно поручить создание новых комедий. Они с удовольствием за это дело возьмутся и добьют это дело до конца. Пусть будет больше комедий и меньше смеха. Пусть смеются за рубежом, понимаешь ли. А мы люди сурьезные. Мы и сами шутить не любим и другим не дадим.

Глава девятнадцатая

КОГДА ЗА ДЕРЕВЬЯМИ НЕ ВИДНО «ЛЕСА»

14 декабря 1967 года директор Малого театра Александр Солодовников издал приказ № 370. Он был необычен по форме — с цитатами из заявления увольняемого, с реверансами в его сторону. Красоты стиля в нём отсутствовали, зато проскользнула редкая для подобных документов искренность:

«Народный артист СССР И. В. Ильинский направил в дирекцию Малого театра заявление с просьбой освободить его от работы в Малом театре с 1 января 1968 года.

И. В. Ильинский сообщает, что ещё в январе 1965-го он поставил вопрос и подал заявление об уходе из театра. «За последние годы, — пишет И. В. Ильинский, — отчуждение моё от театра увеличилось... Для меня совершенно ясно, что моё представление о Малом театре всё больше и больше расходится с действительностью творческой деятельности театра. Моё «пребывание» в театре стало для меня очень тяжёлым и бесперспективным».

Неоднократные беседы нового руководства театра не смогли повлиять на И. В. Ильинского и изменить его решение об уходе из Малого театра.

Сожалея о намерении И. В. Ильинского оставить Малый театр, считаю вместе с тем, что художник такого масштаба, как И. В. Ильинский, имеет право сам определять свой дальнейший творческий путь...»^[132]

Надо полагать, приказ этот нелегко дался Александру Васильевичу. Понимал, что значит уходить с насиженного места. Он сам когда-то руководил и МХАТом, и Большим театром, откуда его турнули в связи с постановкой оперы из колхозной жизни «От всего сердца». В Малом Солодовников работал лишь с февраля этого года, и вот такая потеря.

Что же содержалось в заявлении, отрывок из которого процитирован в приказе директора? Что послужило поводом говорить актёру о своей ненужности театру, в котором успешно прослужил почти три десятка лет?

Заявление Игоря Владимировича написано на четырёх страницах из школьной тетради в линейку, скорее всего взял у пятнадцатилетнего сына. Неужели ведущий артист мог всерьёз говорить о своей ненужности?

«Со всей ясностью это обнаружилось в истории с постановкой «Леса».

Несмотря на мои неоднократные просьбы в течение десяти лет поставить эту пьесу или сыграть в этой пьесе одну из лучших моих ролей — роль Аркашки Счастливецова, мне этой возможности не давалось. Теперь же и постановка пьесы «Лес» и роль Аркашки совершенно неожиданно, без какого-бы то ни было обсуждения или веского обоснования переданы другому режиссёру и другому исполнителю»^{133}.

Насчёт передачи постановки другому режиссёру Игорь Владимирович погорячился: Бабочкин действительно подавал заявку на «Лес», но её в план не включили. В довершение ко всему передвинули на более поздний срок «Грозу», которую тот уже всю репетировал, и Борис Андреевич вскоре после Ильинского тоже уволился из Малого театра.

Волокита с пьесой Островского объяснялась тем, что Солодовникову и его окружению хотелось иметь в репертуаре как можно больше произведений современных драматургов. В советские годы Малый театр считался оплотом реального, традиционного искусства, возглавлял борьбу со всякого рода новаторством. Закопёрщиком во всех начинаниях являлся Михаил Царёв. Хотя Михаил Иванович во время оно сам работал в Театре Мейерхольда, уйдя оттуда, постепенно стал ярким борцом с либералами и западниками. В его руках сосредоточилась большая власть. Царёв был директором Малого театра с 1950 по 1963 год, затем, после перерыва, с 1970 по 1985 год. Наряду с этим он с 1964 года был председателем президиума Совета ВТО и к тому же профессором Театрального училища имени М. С. Щепкина.

Как функционера многие сотрудники его терпеть не могли, жаловались на него во все вышестоящие инстанции вплоть до главного партийного идеолога Михаила Андреевича Сулова. Но с Михаила Ивановича всё как с гуся вода. К творческим инициативам своих бывших друзей Бабочкина и Ильинского он относился с прохладцей. Их успехам никогда не радовался и не мог скрыть своей зависти. Бабочкин не любил его за карьеризм, считал Царёва, написавшего для газеты «Советское искусство» статью «Почему я ушёл из Театра им. Мейерхольда», виновником ареста Мастера. Тут Борис Андреевич, скорее всего, ошибался: Мейерхольда арестовали через два с лишним года после публикации злополучной статьи. За это время в главного революционера российского театра было выпущено столько критических стрел, что и без Царёва хватало.

Однако коллеги долго помнили, что Михаил Иванович — один из немногих учеников Мастера, публично шельмовавших его. Когда в 1974 году было получено «высочайшее» разрешение отметить столетие со дня рождения Мейерхольда, Царёв на заседании худсовета Малого театра

вызвался делать доклад о юбиляре. Услышав это, Игорь Владимирович встал и спокойно сказал:

— Доклад о Мейерхольде ты делать не можешь.

— Почему? — с деланным удивлением спросил директор театра.

— Ты сам знаешь, почему.

На этом разговор был окончен.

О Царёве Игорь Владимирович отзывался нелестно. Но всё же Михаил Иванович был образованным, театральным человеком, понимал искусство, умел дать правильную оценку спектаклю, артистам.

Несмотря на свои административные возможности Царёв не мстил обидчикам массированным огнём. Правда, мелких пакостей делал предостаточно: то помешает заграничным гастролям, то в программке «случайно» пропустят фамилию Ильинского. Жене Игоря Владимировича много лет не давали звания народной артистки республики. Уже получили все, кто был моложе её, и те, кто пришёл в театр значительно позже. А Татьяна Александровна ожидала его практически четверть века.

Что касается нападок Ильинского на Бабочкина на обсуждении «Власти тьмы», тут Игорь Владимирович не прав, видимо, им двигала какая-то минутная раздражительность. Нелепо говорить, что за время работы в Малом театре Борис Андреевич ничего не дал. Он замечательный артист, в его активе были прекрасные роли. По сути дела, у него случился один провал — роль Ленина в спектакле «Незабываемый 1919-й». Так ведь там и текст такой — закачаешься, любой артист спасует.

Кстати, роль Ленина и для Ильинского оказалась крепким орешком. Он играл вождя в спектакле «Джон Рид», поставленном к пятидесятилетию Октябрьской революции, и стоило «Ильичу» выйти на сцену, как зал дико хохотнул и разразился аплодисментами. Больше Игорю Владимировичу играть Ленина не пришлось, пригласили из Саратова Юрия Каюрова.

Участие в «Джоне Риде» и угроза оказаться на сцене в другой подобной идеологической чепухе тоже внесли лепту в желание покинуть театр. Игорь Владимирович был уволен в порядке перевода на «Мосфильм». Существовала такая форма перехода на другую работу, чтобы не прерывался трудовой стаж.

Спустя два года в дирекцию Малого театра поступило новое, на этот раз предельно краткое заявление Ильинского: «Прошу зачислить меня в штат театра с 14 мая 1970 года».

Положение Солодовникова к тому времени стало шатким, вскоре он покинул театр. А с Царёвым кое-как удалось договориться о постановке «Леса».

Как директор Михаил Иванович давал Ильинскому возможность работать, ставить те спектакли, которые тот выбирал. Он почти не вмешивался в подбор исполнителей ролей. Поэтому в 1974 году Игорю Владимировичу удалось осуществить давнюю мечту: поставить «Лес» и сыграть в нём до боли знакомого Аркашку Счастливецва.

Это одна из самых любимых ролей, он играл её около шестидесяти лет. Первый же раз он сыграл эту роль в ГосТиМе — в 23 года. Там его Аркашка был буффонадным комиком. (По этому поводу Мейерхольд заметил ему: «Вы играете комика-буфф. А ведь Аркашка играл любовников».) Второй раз — в 1938 году уже в Малом театре, в новой трактовке режиссёра Льва Прозоровского, делавшего основной упор на трагическую сторону персонажа. В новой самостоятельной постановке Ильинскому уже семьдесят с хвостиком. Здесь Игорю Владимировичу хотелось воспеть русского провинциального актёра, много добра сделавшего для отечественной культуры.

Дружка-соратника Несчастливецва играл обладатель баса-профундо Роман Филиппов, он аккурат на 35 лет моложе. Даже неловко, что пожилого человека он называет Аркашкой. В 1975 году спектакль «Лес» был снят на плёнку, сейчас его легко посмотреть. На крупных планах экран лишь подчёркивает разницу в возрасте. На общих эта дельта нивелируется, сразу видно, что на сцене Ильинский преображается. У него отточенные пластичные движения, энергичная походка, он — молод.

Сцена — не фильм. Спектакль — живой организм, состояние которого зависит от большого количества факторов. Артисты каждый раз играют по-разному, сегодня так, завтра — иначе. Метаморфозы случаются даже в пределах одного представления. Вот случай, свидетелем которого был легендарный нападающий московского «Спартака» Никита Симонян. Вспоминая о дружбе артистов и футболистов, Никита Павлович рассказал в интервью:

«Помнится, пришли с супругой в Малый театр на новую постановку Островского «Лес». В роли Счастливецва — Игорь Ильинский. Прошёл первый акт без особого блеска, я бы даже сказал, вяловато. А в перерыве администратор подходит и приглашает за кулисы. Говорю, что не самое подходящее время, что актёру надо настроиться на второй акт. А мне: «Да вы что, Игорь Владимирович же заядлый футбольный болельщик, будет только рад вас видеть». Ладно, пошли. Приходим — сидит Ильинский на лесах. Говорит: «Да, первый тайм действительно прошёл вяло, но обещаю, что во втором всё будет иначе, а я забью гол!» Так и случилось — второй акт он отыграл гениально. И забил не один гол»^{134}.

24 июля 2017 года в «Независимой газете» под рубрикой «Имена и даты» была опубликована краткая заметка:

«Игоря Ильинского (1901–1987), актёра театра и кино, помнят, может быть, едва ли не в первую очередь как чтеца, — что ж, это ведь тоже были спектакли. А сцены на его пути были — от театра-кабаре «Летучая мышь» и театра Мейерхольда до консервативно-академического Малого. И театр Совета рабочих депутатов, и гроздь советско-партийных титулов и премий. Может ли всё это преодолеть творческая личность? В чём-то может. Или спасает Чехов, все роли в ленте по рассказам которого он сыграл?»

Имеется в виду фильм 1971 года «Эти разные, разные лица». Тот самый, в котором Игорь Владимирович, не умевший и не желавший сидеть без дела, снялся во время двухлетнего антракта.

Картина создана Ильинским в альянсе с режиссёром Юрием Сааковым. Юрий Суренович сочинил сценарий, представляющий собой семь самостоятельных новелл — экранизацию семи чеховских рассказов. Они написаны «на заре туманной юности», когда Чехов строчил их один за другим, подписаны фамилией А. Чехонте, все публиковались в журнале «Осколки», только «Сапоги» — в «Петербургской газете». Рассказы чисто юмористические, анекдотики, высмеивающие такие человеческие слабости, как трусость, хвастовство, легкомыслие. Сатиры там — кот наплакал. Достижением фильма является то, что все 23 (прописью — двадцать три!) роли в нём сыграл один артист — Игорь Владимирович Ильинский. Один, а впечатление, что снималась толпа актёров, среди которых молодые и старые, худые и толстые, простецкие забулдыги и лощёные обладатели аристократических манер, мужчины и даже женщина. Женщина эта — мисс Тфайс из рассказа «Дочь Альбиона»: «...высокая, тонкая англичанка с выпуклыми рачьими глазами и большим птичьим носом, похожим скорей на крючок, чем на нос». Точно такой и представил её в фильме невысокий, полноватый Ильинский, глаза которого при всём желании рачьими назвать трудно... Вот она — сила искусства.

Фильм появился в эфире 1 января 1972 года. В том же году на Всесоюзном телефестивале в Минске Игорь Ильинский получил первую премию. Это была его вторая кинонаграда. Первую он получил на Всесоюзном кинофестивале 1958 года за «Карнавальную ночь». У Игоря Владимировича было 13 орденов и медалей, но носить их он не любил. Носил только значок лауреата Ленинской премии, полученный им за работу в театре и в кино.

Глава двадцатая

СВОЙ КРУГ

В мае 1978 года Эльдар Александрович Рязанов получил от Ильинского приглашение на премьеру спектакля «Возвращение на круги своя».

Режиссёр слышал, что готовится спектакль, в котором Игорь Владимирович будет играть Толстого, правда, особых иллюзий насчёт успеха подобной затеи не строил. Современная пьеса молдавского драматурга Иона Друцэ, в ней рассказывается о последних днях жизни Льва Николаевича, его уходе из Ясной Поляны. Как это покажешь на сцене? В кино ещё куда ни шло, там крупные планы, монтаж, быстрый перенос действия с одного места в другое. В театре же биографическую вещь сделать крайне сложно. Не случайно авторы подобных байопиков заменяют показ событий на сцене чтением всяких писем и дневников.

Единственное, что обнадёживало, так это фанатичная любовь Игоря Владимировича к творчеству Толстого, благосклонное отношение к нравственным позициям писателя.

Страстный книголюб, Ильинский с молодых ногтей любил иметь дело с образцами качественной литературы, что отразилось на его концертной деятельности. Составляя свой репертуар, он ставил перед собой как просветительскую, так и воспитательную задачи. Ему хотелось знакомить зрителей с образцами высоконравственных сочинений, прививать им вкус к чтению. При составлении репертуара артист не позволял себе опускаться до дешёвки.

У Викентия Вересаева в «Невыдуманных рассказах» есть чудесная миниатюра «Фирма». Действие происходит в 1899 году, вскоре после публикации романа «Воскресение». В купе скорого поезда один из попутчиков, простоватый купец, рассуждает, почему люди читают столь безнравственный роман. Говорит, потому как подписано, что автор — «граф». Фирма!

Как и для многих вдумчивых читателей, для Ильинского Лев Толстой тоже был — уже без всякой иронии — фирмой. Сталкиваясь с творчеством этого выдающегося прозаика, он подпадал под влияние его мощного таланта и не скрывал своего восхищения им.

Первоначально артист прикоснулся к творчеству великого старца как чтец: исполнял пятнадцатую главу из повести «Детство», лирическую

зарисовку, начинающуюся словами: «Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней?»

Рискованный выбор артиста — подобные вещи невыгодны для эстрады. Нет событий, есть лишь переживания маленького мальчика, вернее, воспоминания о давних переживаниях. Тем не менее Ильинский отважно вёл бой за зрителей, не идя на поводу у обладателей плохо развитого вкуса.

Другой толстовский материал — это история Карла Иваныча из «Отрочества». Рассказ этот стал поистине жемчужиной в короне эстрадных номеров Ильинского.

Вот здесь событий более чем достаточно. Старый воспитатель Николеньки рассказывает о том, как был сапожником, солдатом, дезертиром, фабрикантом, учителем... Есть в его повествовании сильный драматический момент: когда он после девятилетней разлуки встречается с матерью.

Для поддержания темпа Игорь Владимирович сделал микроскопические сокращения. В остальном же всё строго по Толстому, в том числе создающие для исполнителя сложность немецкие слова и акцент. Эту трудность артист преодолел, а чем щедро обогатил рассказ, так это пантомимой. Карл Иванович пил ликёр, курил трубочку, снимал и надевал очки. Однако ничего этого в руках у него не было — ни рюмочки, ни трубочки, ни очков. Но благодаря отточенным движениям актёра зрители видели все эти предметы.

В толстовских экранизациях сниматься Ильинскому не удалось. Когда Эльдар Александрович предложил ему сыграть Кутузова в «Гусарской балладе», артист хотел отказаться, пошутив: «Вот если бы сыграть Кутузова в «Войне и мире»...»

Драматургия Толстого тоже долго миновала его многогранную актёрскую деятельность. Лишь в 1956 году Игорю Владимировичу посчастливилось сыграть заметную роль в трагедии «Власть тьмы». Теперь же, спустя 22 года, планида подготовила артисту встречу непосредственно с классиком русской и мировой литературы: появилась пьеса молдавского драматурга Иона Друцэ про самого Толстого, и будет первый спектакль о писателе.

Да полно — будет ли? Стоит ли за него браться? Тут большие риски. В произведении Друцэ трудно увидеть пьесу. Впечатление, будто это обычная проза, расписанная на монологи и диалоги. Современные зрители предпочитают разговорам более оживлённые зрелища. Сюжет заострён на

бегстве Льва Николаевича от жены, Софьи Андреевны, и других родичей, затеявших борьбу вокруг завещания и наследства. Ещё неизвестно, было это на самом деле или является плодом фантазии драматурга.

Загадочно само название, представляющее собой парафраз начальных слов книги Екклесиаста: «Род проходит, и род приходит, а земля пребывает во веки... Восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту своему, где оно восходит... Идёт ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своём, и возвращается ветер на круги своя» (Еккл. 1:4–6). То есть это выражение означает повторяемость, тщету всего сущего. Только из книги проповедника глагол «возвращается» перешёл в название пьесы как существительное «возвращение». Откуда и куда тут возвращение? Из живой жизни в мир иной? К содержанию пьесы такой смысл не подходит. В ней Толстой решает проблему, как подчинить собственную жизнь моральным принципам, которые он провозглашал, ставшие основой его философии.

Как и «Власть тьмы», «Возвращение» ставил Борис Иванович Равенских. С 1970 по 1976 год он был главным режиссёром Малого театра. Позже из-за «междоусобных войн», по словам Эдуарда Кочергина, стоптанный царёвской камарильей, этот статус потерял, стал очередным. Человек не без странностей, грубоватый (его кабинет сотрудники прозвали «храмом хама»), Борис Иванович обладал букетом ценнейших для режиссёра качеств, в частности он доходчиво умел объяснить актёрам их задачу.

Равенских и Ильинский понимали, насколько трудно донести до зрителей столь серьёзное содержание. Иной раз у артиста опускались руки, он пробовал отказаться. Обращался к режиссёру:

— Пощадите меня — я не в состоянии поднять эту роль. Она мне не по силам.

— Мне она тоже не по силам, и Друцэ не по силам, — отвечал никогда не терявший оптимизма Борис Иванович. — Успокойтесь.

— Отпустите меня! Не могу я это играть!

Равенских не сдавался:

— Можете! Вот вы сейчас репетируете без бороды, и то я вижу, что передо мной стоит Лев Николаевич. Ну, почему вы так нервничаете?!

Но вот Толстой вышел на сцену — и всё стало на свои места. Отовсюду доносилось: спектакль потрясает.

Это был спектакль Ильинского, шедший с триумфом.

На одном из обсуждений сам Игорь Владимирович так объяснил природу своего успеха: «Я сказал правду, что мне помогла в этой работе

страстная и непоколебимая любовь к Толстому. Это мне помогло, потому что я с пятилетнего возраста и до сих пор люблю Толстого, и некоторые его мысли сидят во мне, как влитые. И надо было только думать, чтобы не сделать из Толстого какого-то наставника, учителя нравственности, чтобы не сделать его слишком хитрым»^{135}.

На худсовете спектакль принимали со скрипом. Хулители утверждали, что здесь пропагандируются худшие стороны толстовского учения, апология индивидуализма, сильны религиозные мотивы, партия этого не одобряет. Сторонники говорили, что спектакль о таинстве человеческой жизни, её ценности, зрители станут свидетелями искренней исповеди великого русского писателя, здесь важна воспитательная составляющая...

Голоса «за» и «против» разделились примерно поровну. Теперь многое зависело от директора театра Царёва. Автор пьесы попросил его чётко выразить свою позицию. В кабинете повисла напряжённая тишина. Чувствовалось, в душе Михаила Ивановича происходит нелёгкая борьба, поединок художника с чиновником, избегающим негативных последствий.

После длительной паузы Царёв произнёс:

— Я — за...

Создатели спектакля вздохнули с облегчением. Теперь дело было за зрителями.

«Я с испугом ожидал появления актёра, боясь, что на сцене предстанет Ильинский, приклеенный к бороде, — написал в своей книге Эльдар Рязанов. — Но этого не случилось. В спектакле действовал Толстой, в подлинность которого я поверил безоговорочно. Он был прост, скромн, лукав, в чём-то наивен и при этом невероятно значителен. Горести последнего периода жизни Льва Николаевича были переданы артистом тонко, убедительно, выразительно. Удивительная удача на таком чудовищно трудном материале!»^{136}

Да, это была безоговорочная удача театра, оптимальный результат усилий драматурга, постановщика, актёров. Игорю Владимировичу удалось показать душевные терзания человека, живущего в богатой, развращённой, по его словам, среде и долгое время не находящего в себе силы порвать с ней, выйти из неё. Для артиста тут имеется опасность скатиться в элементарное кокетство, тогда все потуги его персонажа покажутся фальшивыми и, как следствие, оставят зрителей равнодушными. Уж сколько вокруг примеров, когда слова о благих намерениях оказывались ширмой, скрывающей истинное лицо демагога.

Ильинский эту опасность преодолел. Его Толстой страдает, мучается

из-за разногласий с близкими. Ему хочется не обидеть их ненароком и в то же время не отступить от своих убеждений, которые готов защищать перед любым человеком. Неважно, вернее, одинаково важно, о чём идёт речь: о вещах глобальных — взгляды на революцию — или локальных — подготовка завещания.

С годами Лев Николаевич устал от такой борьбы, ему хочется одиночества. Это для всего мира он классик, духовный наставник. А для семьи — вздорный, порой раздражительный старик, замучивший всех своими причудами.

По школьной программе хорошо известна его ленинская характеристика: «Какая глыба, а? Какой матёрый человечище!». Ильинскому не хотелось подчёркивать «матёрость», предпочёл сделать упор на человечности. Поэтому в его поведении сквозят лукавство, ирония. Есть и комические штрихи: например, эпизод, когда писатель ест опостылевшую овсяную кашу...

Спектакль «Возвращение на круги своя» шёл два года с неизменным успехом. У каждого спектакля своя жизнь. За долгое время случаются разные «внештатные ситуации», порой неприятные. Однажды такое случилось на «Возвращении» во время гастролей в Ленинграде.

В третьем действии Толстой рассказывает домочадцам, что ходил выразить сочувствие крестьянину, у которого случилось горе — пала лошадь. Сын писателя Лев Львович осуждает отца за излишнюю чувствительность, высокомерно отзывается о крестьянах, говорит: «Русский мужик — трус». В это время какой-то сидевший в ложе явно подвыпивший зритель закричал: «Нет, русский мужик не трус!»

В зале ропот, зрители зашушукались, артисты растерялись — как реагировать. Благо, Игорь Владимирович взял бразды правления в свои руки. После минутной паузы он вышел на авансцену и, повернувшись в сторону нарушителя спокойствия, сказал текст Толстого, который должен был звучать позже: «Сегодня России, как никогда, нужна религия. Потому что без религии в России на сотню лет наступит царство денег, водки и разврата». При этих словах возмутитель спокойствия, хлопнув дверью, вышел изложи, и спектакль продолжился.

Позже выяснилось, что вальяжный крикун был секретарем ленинградского обкома. В результате его усилий «Возвращение на круги своя» в тот приезд больше не показывали, заодно отменили и сольные концерты Ильинского.

Для Игоря Владимировича это было досадное происшествие: помимо всего прочего, он любил «Возвращение», поскольку тут ещё и «семейный

подряд» — его жена Татьяна Еремеева играла Софью Андреевну, супругу Толстого.

Ему же играть с годами становилось всё труднее. Возраст неумолимо давал о себе знать. В первую очередь много огорчений доставляло зрение. Оно и так-то было от природы не блестящим, из-за этого в 1921 году Ильинского сняли с воинского учёта. Позже Игорь Владимирович ещё больше испортил его на киносъёмках — из-за сильного освещения. В старости положение со зрением стало катастрофическим. На радио ему писали текст роли шестисантиметровыми буквами. Когда он играл на сцене, за кулисами для него устанавливали специальные маячки, чтобы ориентироваться при уходе. Потом надобность в них отпала — в ноябре 1986 года артиста признали инвалидом второй группы, он стал нетрудоспособен...

В свидетельстве о смерти написано, что Игорь Владимирович скончался от «распространённого атеросклероза». Это произошло 13 января 1987 года. По злой иронии судьбы в тот вечер по телевидению показывали «Карнавальную ночь» и его хорошо знакомый зрителям Огурцов по-прежнему веселил народ своими благоглупостями...

На Западе сложилась традиция — провожать артистов в последний путь аплодисментами. У нас до января 1987 года уход актёров сопровождало скорбное молчание. Этот ритуал первым нарушил Эльдар Рязанов — после панихиды по Игорю Владимировичу в Малом театре он начал аплодировать. Вслед за ним принялись аплодировать все присутствовавшие в зале — том самом, где всенародный любимец проработал почти полвека.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА И. В. ИЛЬИНСКОГО

1901, 11 (24 ст. ст.) июля — в подмосковном селе Пирогове близ Мытищ в семье зубного врача Владимира Капитоновича Ильинского и его жены Евгении Петровны родился сын Игорь.

1917, весна — будучи гимназистом, поступил в Москве в Студию сценического искусства Фёдора Фёдоровича Комиссаржевского.

Лето — завершает обучение в московской частной гимназии Флёрова. Вступает в труппу Театра имени В. Ф. Комиссаржевской.

1918, 21 февраля — первое выступление на профессиональной сцене в роли Старика в комедии Аристофана «Лисистрата».

1920, 7 ноября — премьера в Театре РСФСР Первом пьесы Эмиля Верхарна «Зори» (режиссёры Всеволод Мейерхольд и Валерий Бебутов) с участием Ильинского.

1921 — работает в Театре РСФСР Первом, позже — Театр имени В. Э. Мейерхольда (ТиМ) (по 1925 год).

1 мая — премьера в Театре РСФСР Первом пьесы Владимира Маяковского «Мистерия-буфф» (режиссёр Всеволод Мейерхольд) с участием Ильинского.

1922, 25 апреля — премьера спектакля «Великодушный рогоносец» в ТиМе (режиссёр Всеволод Мейерхольд) с Ильинским в главной роли.

1923 — участие в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской в спектакле «Три вора» (роль Тапиоки).

1924 — первая роль в кино: детектив Кравцов в фильме «Аэлита» (режиссёр Яков Протазанов).

25 сентября — премьера «Аэлиты».

2 декабря — выход на экраны кинокартины «Папиросница от Моссельпрома» (режиссёр Юрий Желябужский) с участием Игоря Ильинского.

1925 — съёмки фильма Якова Протазанова «Закройщик из Торжка» с Ильинским в главной роли. Переход из ТиМа в Ленинградский академический театр драмы (бывший Александринский), где занят в спектаклях «Герой», «Мандат».

1926 — снимается в фильмах «Процесс о трёх миллионах» Протазанова (роль Тапиоки), «Когда пробуждаются мёртвые» (режиссёр Алексей Дмитриев), «Мисс Менд» (режиссёры Фёдор Оцеп и Борис

Барнет), «Чашка чая» (режиссёр Николай Шпиковский). Возвращение в ГосТиМ.

1927 — выход фильма «Поцелуй Мэри Пикфорд» (режиссёр Сергей Комаров) с Ильинским в главной роли.

1928, 25 декабря — премьера фильма режиссёра Сергея Комарова «Кукла с миллионами» с участием Игоря Ильинского.

1929, 13 февраля — премьера в ГосТиМе спектакля Мейерхольда «Клоп» с Ильинским в роли Присыпкина.

1930, 25 августа — премьера фильма «Праздник святого Йоргена» (режиссёр Яков Протазанов) с участием Игоря Ильинского.

1935 — участие в спектакле Мейерхольда «Тридцать три обморока». Уход из ГосТиМа. Начало концертной деятельности в качестве чтеца.

Май — в Сухуме начало работы над звуковым фильмом «Однажды летом». Ильинский — режиссёр (совместно с Хананом Шмайном) и исполнитель ролей Телескопа и «профессора» Сен-Вербуда.

1937, лето — начало съёмок в кинокомедии Григория Александрова «Волга-Волга».

1938 — зачислен в труппу Малого театра (75 января). Играет в спектаклях «Ревизор» (Хлестаков), «Горе от ума» (Загорецкий), «Лес» (Счастливец).

24 апреля — премьера «Волги-Волги».

1939 — сыграл главную роль в фильме «Хирургия» (режиссёр Ян Фрид).

7 февраля — награждён орденом Трудового Красного Знамени.

1940 — снимается в фильмах «Преступление и наказание» по одноимённому водевилю Михаила Зощенко (режиссёр Павел Коломойцев), «Синяя птица» (режиссёр Николай Экк).

1941 — за исполнение роли Бывалова в кинофильме «Волга-Волга» присуждена Сталинская премия 1-й степени. Октябрь — с труппой Малого театра переехал в Челябинск.

1942 — за исполнение роли Чеснока в спектакле «В степях Украины» присуждена Сталинская премия 1-й степени. Участие в документальной картине «Концерт фронту» (режиссёр Михаил Слущкий).

Февраль — включён в концертную фронтовую бригаду Малого театра.

16 июня — присвоено звание «Заслуженный артист РСФСР». Сентябрь — возвращение из эвакуации в Москву.

1943 — роль Крутицкого в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты».

1944 — участие в спектаклях «Волки и овцы» (Аполлон Мурзавецкий)

и «Двенадцатая ночь» (Мальволио).

1945 — смерть от тифа жены Татьяны Ивановны Ильинской, с которой Игорь Владимирович прожил более двадцати лет. Присвоение звания «Народный артист РСФСР».

1947— участие в спектакле «Доходное место» (Юсов).

1948— новая постановка «Ревизора» в Малом театре, в роли Хлестакова — Ильинский.

1949 — исполняет роль Шибаяева в спектакле «Незабываемый 1919-й».

26 октября — присвоено звание «Народный артист СССР», награждён орденом Трудового Красного Знамени.

1950 — женитьба на Татьяне Александровне Еремеевой (Битрих), актрисе Малого театра.

1951 — за исполнение роли Шибаяева в спектакле «Незабываемый 1919-й» присуждена Сталинская премия 1-й степени.

19 июля — выход в эфир радиоспектакля «Баня» (режиссёр Рубен Симонов), Ильинский в роли Победоносикова.

1952 — рождение сына Владимира. Экранизация фильмов-спектаклей Малого театра с участием Ильинского — «Волки и овцы», «Горе от ума», «На всякого мудреца довольно простоты».

1956 — озвучивает мультфильм «Баллада о столе», снимается в кинокомедии «Безумный день» (режиссёр Андрей Тутьшкин). *Декабрь* — премьера спектакля «Власть тьмы» (режиссёр Борис Равенских) с Ильинским в роли Акима. Выход на экраны фильма «Карнавальная ночь» (режиссёр Эльдар Рязанов) с Ильинским в роли Огурцова.

1957— по совместительству преподаёт в Театральном училище имени М. С. Щепкина (по 1962 год).

Сентябрь — премьера спектакля Малого театра «Село Степанчиково и его обитатели» (режиссёр Леонид Волков) с Ильинским в роли Фомы Опискина.

1961— выход автобиографической книги Ильинского «Сам о себе».

20 июля — награждён орденом Трудового Красного Знамени.

1962 — выход на экраны фильма Эльдара Рязанова «Гусарская баллада» с Ильинским в роли Кутузова.

31 июля — решением ВАК утверждён в учёном звании профессора по кафедре «Мастерство актёра».

1966 — в Малом театре поставил «Ревизора» и сыграл Городничего.

1967, 27 октября — награждён орденом Ленина.

Декабрь — уход из Малого театра и переход на «Мосфильм». 1969— выход фильма «Старый знакомый», Ильинский— режиссёр (совместно с

Аркадием Кольцатым) и исполнитель главной роли.

29 сентября — награждён Почётной грамотой Президиума Верховного Совета РСФСР.

1970, май — возвращение в Малый театр.

1971 — снял (совместно с Юрием Сааковым) фильм «Эти разные, разные лица» и исполнил в нём 23 роли.

23 июля — награждён орденом Ленина.

1974 — постановка Ильинским спектакля «Лес» и исполнение роли Аркадия Счастливецва.

4 ноября — присуждено звание Героя Социалистического Труда с вручением ордена Ленина и золотой медали «Серп и Молот».

1976, апрель — получил приз «Золотая маска» за лучшее исполнение мужской роли (Сабир, «Мезозойская история»).

1978, май — исполнил роль Льва Толстого в спектакле Малого театра «Возвращение на круги своя» (режиссёр Борис Равенских).

1980, 17 апреля — присуждена Ленинская премия.

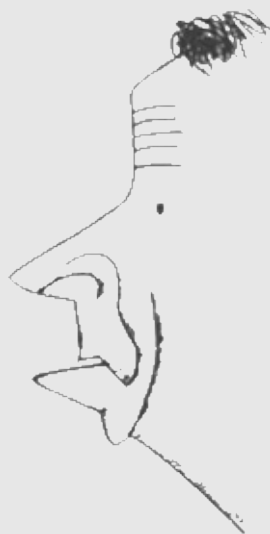
1981, 23 июля — награждён орденом Дружбы народов.

1986, ноябрь — прекратил играть в театре из-за значительной потери зрения.

1987, 13 января — Игорь Владимирович Ильинский скончался. Похоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

КОРОЛЬ ГРОТЕСКА

**СЕРГЕЙ
МАРТИНСОН**



Глава первая

СПЕЦИФИЧЕСКАЯ НИША

В 1975 году группа столичных киноартистов приехала в Калмыкию на празднование юбилея республики. Так получилось, что Сергею Мартинсону достался номер без телевизора, и он зашёл посмотреть программу «Время» к своему соседу, молодому коллеге Кириллу Столярову. Сидели, смотрели. Там показывали сюжет, посвящённый революции 1905 года.

В своих воспоминаниях Столяров пишет:

«Мартинсон некоторое время смотрел хронику, затем фыркнул и заявил:

— Это было всё не так.

— А как? — удивился я.

— Не так... — повторил Сергей Александрович. — Я же всё это видел. В тот день в Петрограде развели мосты, и отец оказался на другой стороне Невы. Стреляли... Мы думали, он погиб, и обошли с мамой все морги в поисках тела. К счастью, через два дня восстановили порядок, и отец вернулся домой»^{137}.

Далеко не всегда попадают очевидцы, способные опровергнуть устоявшиеся или устанавливаемые заблуждения. Поэтому одно и то же историческое событие описывается по-разному, а вокруг имени каждого популярного актёра роятся всякого рода сомнительные легенды и вымыслы. Не обошла чаша сия и Сергея Александровича Мартинсона. Один из самых устоявшихся мифов относится к последним годам жизни артиста. Когда его старшая дочь в 1974 году эмигрировала в Америку, она, освоившись там, часто присылала приглашения отцу. Однако наши компетентные органы его не выпускали. Как-то раз некий важный чин из КГБ объяснил постоянные отказы боязнью того, что артист останется на чужбине. На это Сергей Александрович ответил, что предпочёл бы умереть на родине. Лояльный ответ вроде бы успокоил силовика. Тем не менее по введённой в кровь привычке тот решил проверить искренность собеседника. Посмотрел анкету и ахнул — Мартинсон родился в Париже. Значит, там его родина. Вот почему он рвётся за пределы Советского Союза.

При ближайшем рассмотрении это оказывается не более чем

очередной легендой. Развенчать её можно без особых усилий, поскольку на самом деле Сергей Александрович родился в Санкт-Петербурге. Произошло это 6 февраля 1899 года. Его родители — петербургская дворянка Феодосия Александровна и шведский барон Александр Янович (Иванович) Мартинсон, переехавший в Россию в пятнадцатилетнем возрасте. В Петербурге он учился на строителя, с годами стал заниматься предпринимательской деятельностью — торговал недвижимостью, владел карандашной фабрикой «Мартинсон и К⁰».

Но не бизнесом единым жив человек — родители Мартинсона увлекались искусством, в их доме регулярно собирались представители культурной элиты, некоторых можно отнести к звёздам первой величины. Достаточно сказать, что Александр Иванович дружил с композитором Скрябиным. Тот бывал у Мартинсонов в гостях, играл на пианино свои новинки. Так что можно представить атмосферу, в которой прошло «босоное детство» Сергея.

Родители внимательно следили за воспитанием своего единственного ребёнка. Когда ему исполнилось семь лет, мальчика отдали в известную на весь город немецкую школу Анненшуле (Училище Святой Анны). Там Сергей, помимо всего прочего, овладел немецким и французским языками, играл в театральной студии, что, вероятно, сказалось на выборе будущей профессии.

Мальчик обожал музыку. Его любимым развлечением являлся патефон, который он эксплуатировал в хвост и в гриву. Часто бывал с родителями на симфонических концертах и в театрах, особенно в Мариинском. Однако больше оперы он любил оперетту. Поэтому неудивительно, что его первый выход на подмостки состоялся в музыкальном спектакле.

Это произошло во время Первой мировой войны, в 1915 году, когда Сергей вместе с другими гимназистами задумал поставить благотворительный спектакль в пользу раненых солдат русской армии. Свой выбор ребята остановили на популярной в то время оперетте «Иванов Павел». В ней рассказывалось о нерадивом гимназисте, панически боявшемся предстоящих экзаменов и убежавшем на фронт, лишь бы увильнуть от этого страшного испытания.

Выделявшийся среди ровесников своей артистичностью Сергей исполнял заглавную роль. Судя по всему, определённый успех у самодеятельного спектакля всё-таки имелся — собранной суммы хватило на полвагона папирос. (Тогда меньше всего думали о том, что курение вредно для здоровья.)

С появлением кинематографа юноша стал постоянным зрителем и там. Десятая муза приобрела верного поклонника.

В 1918 году Сергей окончил гимназию Г. К. Штемберга (куда перешёл из Анненшуле в 1912 году), и его вскоре призвали в Красную армию, там назначили инструктором политотдела. Отслужив, он, по настоянию родителей, поступил в Технологический институт. Однако вскоре понял, что к инженерной работе его совершенно не тянет. А если что и привлекает по-настоящему, так это огни рампы, запах кулис, артистическая деятельность, жизнь, связанная с лицедейством, показом разных характеров, перемещением в другие эпохи. Юноша решил поступить в Институт сценических искусств.

Появился этот институт не на пустом месте. Вскоре после революции, в 1918 году, народный комиссар просвещения Анатолий Васильевич Луначарский подписал постановление об организации Школы театрального мастерства — первого театрального учебного заведения, созданного советской властью. Четыре года спустя школа была объединена с рядом однотипных образовательных учреждений среднего звена в Институт сценических искусств (ИСИ). Под разными названиями (в том числе как Ленинградский государственный институт театра музыки и кинематографии; Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства) институт благополучно существует и по сей день. С 2014 года это Российский государственный институт сценического искусства (РГИСИ).

Весной 1920 года Сергей Мартинсон стал студентом ИСИ. Поступил не без трудностей, которые сам же себе и создал. Дело в выборе «репертуара» — на вступительных экзаменах он прочитал из пушкинской трагедии монолог Бориса Годунова в царских палатах: «Достиг я высшей власти...» Его исполнение сопровождалось гомерическим хохотом членов приёмной комиссии, куда входили корифеи Александринки. Их первой реакцией было возмущение — как можно принимать эдакого фигляра. Тем не менее один из экзаменаторов, опытный режиссёр Николай Васильевич Петров угадал в долговязом юноше актёра. В конце концов Сергея приняли, только предупредили, чтобы он больше не валял дурака, помнил о своём истинном амплуа комика и не замахивался на трагедии. Его стихия буффонада и гротеск. Завет учителей он пронёс через годы.

В отместку сердобольному Николаю Петрову Сергея зачислили именно к нему в класс. Раз всю кашу заварил, пускай теперь сам расхлёбывает. Мастера такой поворот событий не смутил. В дальнейшем Николай Васильевич был всегда доволен Мартинсоном.

Осенью 1920 года, к очередной годовщине Октябрьской революции, Петрова назначили одним из режиссёров массового театрализованного действия — пантомимы «Штурм Зимнего дворца». В многолюдном представлении Николай Васильевич занял всех своих учеников. Мартинсону в этой массовке досталась роль красногвардейца, одного из безымянных участников штурма Зимнего. На него произвело большое впечатление не столько само действие, сколько реакция тысяч петроградских зрителей, собравшихся на Дворцовой площади. Каждую новую картину люди встречали искренним ликованием, подхватывали революционные песни, понравившиеся эпизоды сопровождали аплодисментами. Подобное событие поневоле заставляло задуматься о важности искусства вообще и значимости актёрской работы в частности.

Кроме Николая Петрова преподавателями Мартинсона были известные режиссёры Леонид Вивьен и Сергей Радлов. Он окончил институт в 1923 году. Однако в работу включился ещё будучи студентом. Тогда в Петрограде существовало много небольших театров эстрадных миниатюр, варьете, кабаре. Сергей одарил своим талантом два из них — стал артистом театра «Вольная комедия» и «Свободного театра». Это была та самая ниша, которую лучше чем кто-либо способен заполнить своим комическим талантом Мартинсон.

Глава вторая

В СПЛОШНОЙ ЛИХОРАДКЕ БУДЕН

В начале своей артистической деятельности Сергей играл в спектаклях по несколько ролей. Правда, роли небольшие, в интермедиях, скетчах, кабаре-типа. Энергии у Мартинсона было хоть отбавляй, играл в двух театрах, участвовал в эстрадных программах мюзик-холла и варьете. После основного спектакля менял сценический костюм на концертный пиджак с блёстками, надевал канотье и выбегал на маленькую эстраду, чтобы, помахивая тросточкой, исполнить куплеты в очередном актёрском капустнике. Время приходилось рассчитывать с точностью до минуты: сколько на поездку, сколько на переодевание, грим... Такой стиль жизни нравился ему, он этим жил, интересовался всеми театральными новинками.

Ничего значительного создано не было, да и трудно было ожидать эпохальных достижений. Мартинсон создавал не образы, а эскизы. Зато делал их так много, что постепенно количество перешло в качество. Впрочем, это планида каждого творческого человека, да и ремесленника тоже.

По сути, все эти экзерсисы были лишь наращиванием актёрских мускулов, тренировкой таланта эксцентрика перед входом в большое искусство.

Давайте тут остановимся и определим, что такое эксцентрика. Ведь это понятие будет в дальнейшем встречаться неоднократно. Слово известное, интуитивно мы представляем его значение, и всё же...

В великолепной энциклопедии «Эстрада России. XX век» даётся такое определение:

«ЭКСЦЕНТРИКА на эстраде (лат. *excentricus* — вне центра) — художественный приём комического изображения действительности, основанный на нарушении логики, последовательности и взаимосвязи между изображаемыми событиями, действиями, в результате чего явления предстают смещёнными и получают неожиданное переосмысление. Эксцентрическое мышление, как бы разрушая привычные причинно-следственные связи, раскрывает мир в его новых качествах, по-своему участвуя в сложном и непрерывном процессе обновления понятий и представлений»^{138}.

На первых порах о содержании своих работ молодой Мартинсон

задумывался мало, его в первую очередь интересовала форма. Желательно, чтобы она была оригинальной, эффектной, как это случается у «фэксов». О! ФЭКС — это особая статья.

Творческая мастерская «Фабрика эксцентрического актёра», сокращённо ФЭКС, начала работать в июле 1922 года. Несмотря на большую конкуренцию — после революции в городе то и дело возникали всякие студии и маленькие театры — она сразу обратила на себя внимание зрителей. Работали там быстрыми темпами. А уже 25 сентября на сцене Петроградского пролеткульта состоялась премьера их первой постановки — «Женитьба». По всему городу расклеены афиши, да не простые — на четырёх языках. Ого, с размахом действуют эксцентрики, хотят, чтобы их знали во всём мире. Не пропустил такое событие и Мартинсон. Это свойство — знакомиться с новинками, смотреть выступления коллег, перенимать полезный опыт — было присуще ему на протяжении всей жизни.

В зале было настоящее столпотворение. Казалось, сюда съехался весь Петроград. То в одном, то в другом месте возникал шум, гам, раздавалось мяуканье. Похоже, кому-то хотелось сорвать спектакль. Или он срывается сам по себе — слишком долго не начинают.

Нечто заманчивое есть в этой комедии Гоголя. Не случайно многие театральные коллективы используют её при своём становлении. О фэксовской интерпретации пьесы коротко и ясно написал сам Григорий Козинцев: «Сказать, что постепенно — переделка за переделкой — от неё остались рожки да ножки, было бы, пожалуй, чересчур скромно. Общеизвестные ситуации были вывернуты наизнанку, всё перепутано и вздыблено, текст ужался до языка телеграмм, положения довелись до эстрадного номера или зрительной метафоры. Задача состояла уже не в том, чтобы поставить спектакль, а чтобы, выражаясь языком тех лет, взорвать спектаклем театр. Неторопливая история неудачной женитьбы надворного советника должна была вихрем закрутиться, стать зачином оглашённого карнавала в честь победоносной электрификации, где народный балаган сольётся с техникой будущего»^{139}.

Говоря о декорациях, тоже проще всего сослаться на Козинцева, писавшего сестре в Берлин: «Задник с загорающимися рекламами, на нём портрет Чаплина, налево деревянная фигура — автомат с рупором, на ней масса надписей, из неё выскакивают бутерброды, стакан с чаем, зажигалка, почтовый ящик, зеркало, телефон и т. д. Она же поясняет действие и выкрикивает заученные остроты. Направо ряд натянутых проволок, на них буквы: «Бюро невест». Кроме того, вносится площадка на пружинах, на

которую садится Гоголь, и его подкидывают до потолка, и вращающийся стул»^{140}.

Тот, первый, спектакль начался с немислимо большим опозданием. Зрителей, занявших в зале свои места, мариновали почти два часа. Они уже всю негодовали, когда на сцене появился режиссёр и сообщил, будто задержка произошла из-за болезни актёра, играющего крокодила. (Это в «Женитьбе»-то!) Поэтому сегодня его заменит другой актёр, который исполнит роль паровоза. Тот действительно «выехал» на сцену с гудками, шипением паров, стуком колёс. И пошло-поехало, один трюк удивительнее другого... По сцене мечется некая Агата. С грехом пополам можно догадаться, что это бывшая Агафья Тихоновна из оригинала. Вокруг неё роятся какие-то мужчины. Это, оказывается, женихи. Вот она просит их представиться — поштучно.

«Паровой жених. Довольно охов и ахов! Брак систематизируем! Брак ставим на рельсы! Брак делаем динамическим! Долой мужчин! Надо утилизировать новую силу — пар! Да здравствует паровой брак! Предлагаю руку и сердце.

Агата. Мерси. Номер два.

Электрический жених. Темп сегодня — электрификация. Электрифицируется всё: небо, вода, земля, четвёртое измерение. Настало время — электрифицировать брак. Предлагаю руку и сердце.

Агата. Мерси. Номер третий.

Радиоактивный жених. Брак сегодня — безобразие. Муж уехал — жена страдает. Новая сила — радиий действует на расстоянии. Радиоактивный брак подлинно современен. Предлагаю руку и сердце»^{141}.

Неожиданно подвернулся ещё один выгодный жених — Чарли Чаплин. В какой-то момент появился Гоголь, на спине у которого красовалась электрическая розетка, к ней подсоединён провод.

Последив за происходящими событиями, классик сделал вывод:

«Разыгрались козаченьки ой за гаем, гаем! Добрые люди! Куда же это я попал? Батько! Да це никак киятра, где мою пьесу «Женитьба» запупыривают! Ой да, да эй да! Как же это бы хоть одним оком на ахтёров поглядеть? Да вот же идут вражи люди! Мамко!!! Железяки на пузяки, гоп! Ратуйте, чиновные Панове! Це же чёртово пикло никак, и хари такие богопротивные... Задам-ка я лататы!»^{142}

На Сергея спектакль произвёл огромное впечатление. Через несколько дней молодой актёр появился на Гагаринской улице в доме 1 и поднялся на шестой этаж. В большом зале группа девушек и юношей выполняла

замысловатые гимнастические упражнения. У всех было хорошее настроение. Руководили занятиями два молодых человека, одному 19 лет, второй «существенно» старше — ему 22. Это были Козинцев и Трауберг.

Григорий Козинцев приехал из Киева поступать в Академию художеств, начал там учиться. В свободное время исправно ходил по выставкам, посещал нашумевшие спектакли, поэтические диспуты. Вскоре он познакомился с приехавшим из Одессы Леонидом Траубергом. У новых друзей оказались во многом схожие, новаторские взгляды на искусство. Обоих особенно привлекал театр. Не старый, закосневший в своих приёмах, а живой, динамичный, во всех отношениях революционный. Чтобы ни от кого не зависеть, они решили создать собственную студию, назвав её по-современному — фабрикой, точнее «Фабрикой эксцентрического актёра», со звучным, хлёстким, словно щелчок кнута, сокращением — ФЭКС. Своим девизом молодые энтузиасты выбрали шуточный афоризм Марка Твена, слегка «отредактировав» его: «Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей». У американского классика вместо щенка фигурирует навозный жук. Принялись постепенно собирать вокруг себя единомышленников, среди которых оказался и Мартинсон.

Настоящая фамилия Григория была Козинцѳв. Однако все почему-то говорили — Кѳзинцев. В конце концов ему эта путаница надоела, и он, по совету своего друга, писателя Юрия Тынянова, официально сменил фамилию. Эта перемена тоже была своего рода наивным отходом от шаблона, от надоевшего, переходом к новизне.

Дерзкий взгляд молодых режиссѳров на искусство импонировал Мартинсону. Его тянуло к «фѳксам», их творческие замашки были ему близки, находки приводили в восторг. Однако это не значит, что он слепо им подражал. Просто так получилось, что его стиль пришѳлся ко двору. В свою очередь новым друзьям импонировали динамичность его поведения на сцене, порывистость, гротесковая острота рисунка. Всѳ это очень пригѳдилось, особенно сейчас, когда их больше, чем театр, заинтересовало набирающее обороты прогрессивное искусство — кино.

Сергей стал непременным участником их картин. «Похождения Октябрины», «Братишка», «Чѳртово колесо». Первые две картины в 1934 году пропали, были смыты. «Чѳртово колесо» благополучно уцелело, его и сейчас без проблем можно посмотреть в любой момент в Интернете. Правда, у Мартинсона здесь более чем скромная роль.

Картина является экранизацией повести Вениамина Каверина «Конец хазы». В ней рассказывается о краснофлотце Шорине, который, будучи в

увольнительной, настолько увлёкся некой Валентиной, что из-за этого загулял, опоздал на свой крейсер и поневоле стал дезертиром. На берегу он связался с шайкой бандитов, стал болтаться с ними по значным местам. Чуть было не пошёл по дурной дорожке, но вовремя одумался.

Мартинсон играет руководителя оркестра в одном из дешёвых ресторанчиков. (А где ещё могли отдыхать бандиты. Не в консерватории же.) Появляется на экране этот руководитель со скрипкой считанные минуты. Он выразительно вихляет, извивается. Слов у него, можно считать, нет. Лишь когда в этом значном местечке началась заварушка, что-то кричит. «Милиция!» — поясняет титр. (Кстати, его партнёрами по оркестру были «барабанщик» Александр Костомолоцкий и «пианист» Алексей Каплер — тоже заметные фигуры в советском кино.)

По иронии судьбы этот фильм, где у него микроскопическая роль, сохранился. А первые два, где роли заметные, исчезли.

Дебют Мартинсона в кино случился в первом фильме «фэкс» — 35-минутной комедии «Похождения Октябрины», представлявшей собой агитобозрение-эксцентриаду. Картина снималась к седьмой годовщине Октябрьской революции, отсюда и имя главной героини. Эта красавица комсомолка, назначенная на должность управдома, сразу принялась решительно наводить порядок в подведомственном ей хозяйстве. Под горячую руку ей попадает некий нэпман. По логике вещей, тот должен быть при деньгах, а за квартиру не платит, стервец. Осерчав, Октябрина выгоняет его из квартиры на крышу. Здесь злостный неплательщик собрался было хлебнуть пивка. Только откупорил бутылку, как оттуда вдруг появился джинн с простеньким именем Кулидж Керзонович Пуанкаре. В этом средоточии мирового империалистического зла и дебютировал в кино 25-летний Сергей Мартинсон. (Напоминаем: Кулидж — тридцатый президент США; Керзон — министр иностранных дел Великобритании, один из организаторов интервенции против Советской России; Пуанкаре — в 1920-е годы премьер-министр Франции. В годы англо-французской интервенции в Советской России на демонстрациях носили транспаранты с надписями «Лорду — в морду!», имелся в виду Керзон, и — с изменением ударения в фамилии вредного политика — «Пуанкаре — получи по харе!»)

Итак, киношный Пуанкаре появился из бутылки. Он в цилиндре, галстук-бабочке, коротких брюках, открывающих клетчатые носки. Подтяжки, чёрная рубашка, лента с каким-то орденом... Особого грима нет, Мартинсону лишь наклеили чёрные брови невероятной ширины. Первым делом «бровеносец» хочет отблагодарить свежеиспечённого бомжа, спасшего его из заточения, сделать его богатым. Для этого он предложил

самый простой способ — ограбить государственный банк. Бедняга нэпман с радостью ухватился за столь заманчивое предложение. Однако на пути заговорщиков к успеху встала неугомонная Октябрина. Всеми правдами и неправдами девушка мешает разбойникам совершить их чёрное дело. Для этого сценаристы предоставили ей хорошие технические возможности, а именно мотоцикл, оснащённый всеми атрибутами будущих достижений цивилизации — тут и пожарный шланг, и пишущая машинка, и телефон. Разве что компьютера не хватает.

Преследуя жуликов, отважная Октябрина лихо гоняется за ними на мотоцикле по крышам великого города. В конце концов загоняет их на верхушку Исаакиевского собора (являющегося тогда собственностью государства). Увидев с высоты птичьего полёта процветающий город, нэпман устыдился своих крамольных поползновений и с горя повесился. (Первый раз неудачно — подтяжки лопнули, всё-таки комедия.) Его напарник, «акула мирового империализма», загадочным образом появившийся из бутылки, таким же образом неожиданно превратился в футбольный мяч.

В картине было много новаторских для того времени кинематографических эффектов, немало весьма рискованных трюков. Благо, все артисты были хорошо физически подготовлены. Вообще молодые авторы хохмили вовсю. Например, в титрах фильма было указано: «Главный архитектор — Монферран», то бишь создатель Исаакиевского собора.

Вторая работа Сергея в кино тоже была у Козинцева и Трауберга в фильме «Братишка». Как и «Октябрина», он тоже пропал, благо, сценарий остался.

«Братишкой» шофёры одного ленинградского треста прозвали грузовичок, много лет служивший им верой и правдой. Увы, ничто не вечно под луной, и уж тем более машины. Вот и «Братишка» стал подводить в нужный момент. Требуется ехать за грузом, а он не заводится, часто ломается то одно, то другое. Чтобы не тратиться на ремонт, директор треста Воскресенский решает сбегать рухлядь с рук, продать другой организации, тресту же купить за границей новую шикарную машину.

И вот уже бюрократ Воскресенский, которого играл Сергей Мартинсон, сидит в своём кабинете, окружённый машинистками, и сочиняет новые приказы. В сценарии этот эпизод написан так:

«4. Воскресенский на фоне роскошных портьер диктует:...Продать с торгов весь лом, в том числе грузовик...

5. Машинистки печатают.

6. Воскресенский диктует: ...Шофёра Петрова за ненадобностью...

7. Печатают.

8. Воскресенский красивым жестом заканчивает: ...Полученную экономию использовать для покупки заграничного грузовика.

9. Стоит упоённый и на секунду закрывает глаза.

10. Улица. В огромном «Паккарде» едет Воскресенский. Сбоку, спереди и сзади огромные грузовики.

11. Выстроены шпалерами люди с почтением переглядываются»^[143].

Упомянутый в приказе Петров не представляет жизни без своего четырёхколесного друга. Он переходит в организацию, по дешёвке купившую «Братишку», всё свободное время ремонтирует любимца и в конце концов доводит до надёжной кондиции. (Кстати, первоначальное название сценария было «Ремонт»). В финале радостный Петров едет на свежеекрашенном «Братишке» в порт — везёт какой-то груз. И там случайно встречает Воскресенского, который приехал получить из-за границы новый грузовик. Петров в два счёта загрузился. А ожидавшему импортный грузовик Воскресенскому вручили одну коробку. Тот было возрадовался, мол, умеют иностранцы работать — даже машины разборные делают. Однако в присланной коробке были только автомобильные каталоги. Тут стало окончательно ясно, что мечтатель опростоволосился:

«119. Заведующий гаражом поддерживает опустившегося в изнеможении и севшего в ящик Воскресенского, обмахивая его газетой.

120. Воскресенский подымается, растерянно смотрит, моргает, потом говорит: Гм. И жара сегодня.

121. Поворачивается и уходит»^[144].

Главрепертком определил «Братишку» как комедию. Однако сами авторы не были столь категоричны в дефиниции. Они поставили нейтральное «Фильм о грузовике в 6 частях».

В те годы в среде кинематографистов горячо обсуждались проблемы проката. Многие склонялись к тому, что всякого рода режиссёрские эксперименты неизменно ведут в тупик, они непонятны широкой публике. Антиподы сторонников таких взглядов обвиняли их в мещанстве, презирали фильмы «для публики», считали, что они воспитывают дурной вкус.

Как ни крути, коммерческий экран давал львиную долю доходов, до 80 процентов. Зрители предпочитали глуповатые картины, свободные от

идеологии, особенно заграничные. Кассовыми лидерами были сначала германские ленты типа «Варьете», на смену им пришли американские вроде «Знака Зорро» или «Багдадского вора». Они делали фантастические сборы.

«Братишка» обедни не испортил. В сводке оборота по прокату фильмов в 1926–1927 годах он имеет средние показатели. Его полная стоимость (затраты на производство, печать прокатных копий, расходы на рекламу) 36 617 рублей. Валовая выручка (деньги, собранные в прокате) 42 593 рубля.

Картина вызвала заметный резонанс в прессе. Критики отмечали её плюсы (в основе лежит благородная мысль — человек должен любить своё дело, быть предан ему) и минусы (излишняя сентиментальность, гамлетовские страдания шофёра над бездушным механизмом). Подводя итоги дебатам, критик Пётр Незнамов писал в московской газете «Кино» (17 мая 1927 года): «И всё-таки, вещь сделана очень расчётливо и экономно, с минимальной затратой средств, на очень немногих персонажах, из которых выделяются Соболевский и Мартинсон». Пётр Соболевский играл главную роль — шофёра Петра. Роли директора-бюрократа в первом варианте сценария вообще не было. Видимо, позже режиссёры, в предыдущих работах которых присутствовала большая доля эксцентрики, спохватились — грешно же резать курицу, несущую золотые яйца, — и ввели новый персонаж. Тем более что в их активе имелся такой классный исполнитель.

К тому времени Мартинсон стал полноправным «фэксом». Но ещё перед съёмками «Братишки» в его жизни произошли существенные изменения.

Глава третья

ПУТЬ В ВЫСШЕЕ ОБЩЕСТВО

12 марта 1925 года выпало на четверг, но в СССР был выходной: в стране отмечался один из новых послереволюционных праздников — День низвержения самодержавия. Город украшен флагами, улицы заполнены нарядными приветливыми людьми, у многих мужчин в петлицах пальто и курток красные банты.

Праздничное настроение было и у Сергея Александровича. Он ехал в трамвае, но чувствовал себя так, будто мчится в роскошном автомобиле или по крайней мере карете. Ведь ехал он не один, а с Мейерхольдом, и ехал не куда-нибудь, а к Мастеру в театр.

...Следует отметить: несмотря на всю образованность и начитанность Сергея Александровича за ним с молодых ногтей тянулся шлейф легкомысленного человека. Иной раз для этого имелись веские основания. Например, однажды, осенью 1923-го, в петроградском «Балаганчике» репетировали новую программу «Бунт времени», в которой он исполнял главную роль. И вот все стали замечать, что Мартинсон слишком быстро исчезает после репетиций, всё время куда-то торопится. Оказалось (это выяснилось потом), что параллельно с «Балаганчиком» он, никого не предупредив, репетировал в новом спектакле его конкурента — «Свободного театра», оперетте «Три миллиона иен», и тоже главную роль.

По закону подлости, обе премьеры были назначены на один и тот же день, точнее, вечер: воскресенье 18 ноября. Причём в «Свободном театре» были запланированы два представления: в 19 и 22 часа.

В «Балаганчике» спектакль должен начаться в 21 час. Уже собирается публика, администратор находится на своём посту, выписывает контрамарки. Вдруг в девятом часу к нему прибегает встревоженный помощник режиссёра и говорит: «Прекратите выдавать контрамарки. Срочно звоните в Свободный театр, вызовите Мартинсона и скажите ему, что, если через десять минут он не придёт, премьеры отменяется».

К телефону артист подойти не мог — в это время уже одетый и загримированный он выступал в первом сеансе оперетты. Тогда администратор и помощник режиссёра примчались в «Свободный театр» (то есть с Садовой, 12, на Невский, 72), где потребовали отпустить Мартинсона. Но дирекция отказалась — ведь у них ещё должно состояться второе представление оперетты.

Несолоно хлебавши парламентарёры вернулись в «Балаганчик» и объявили публике о том, что сегодня премьера отменяется, переносится на вторник 20 ноября.

В это время в «Балаганчике» появился запыхавшийся Мартинсон. Он рассчитывал выступить в «Бунте времени», после чего вернуться в «Свободный театр» и сыграть во втором представлении оперетты. Однако в «Балаганчике» публика уже разошлась. Зато на месте оставался взбешённый режиссёр, который запер «прогульщика» в гримёрной. Так что в «Свободном театре» второй спектакль тоже сорвался.

Много позже, когда страсти по этому поводу поутихли, работавшая в «Балаганчике» и описавшая курьёзный случай в своей книге Рина Зелёная спросила Мартинсона, на что он рассчитывал, одновременно репетируя в двух театрах. Тот простодушно ответил:

— Я и сам всё время думал: как же это получится?..

Поскольку земля не перевернулась, а долго сердиться на Сергея Александровича невозможно, он успешно продолжал выступать в «Балаганчике».

«Балаганчик» создавался как нечто вроде клуба творческой интеллигенции. Да и кто, кроме богемы, станет ходить туда, где представления заканчиваются далеко за полночь. Богеме той хорошо, им рано вставать не надо, они на работу не торопятся, да и живут в центре. Развлекаться же где-то нужно. Поэтому для них придумывают всякие кабаре. Актёры после работы тоже не прочь расслабиться, хотя бы на время очутиться в безмятежной обстановке, показать, кто на что способен, повеселиться. У «Балаганчика» имелся собственный гимн, хорошо выражающий кредо заведения:

*Мы все весёлые актёры,
Мы ищем радостных утех
И вместе с нашим режиссёром
Мы любим лучезарный смех,
Мы можем ярко улыбаться,
И вы услышите от всех,
Что на Садовой, дом 12
Всегда звучит весёлый смех.*

Смех в «Балаганчике» звучал благодаря стараниям хороших кабарежных артистов, к числу которых принадлежал и Сергей Мартинсон.

Репертуар состоял из коротких пьес, интермедий, было много музыки и песен. Содержание не подрывало государственных устоев. Зрителей потчевали неприхотливыми историями о том, как в средневековой Севилье некий дон Фредерик решил проникнуть ночью в спальню к юной красавице. Добрался до её дома. Вошёл и вдруг услышал богатырский храп. Столь прозаическая деталь мигом развеяла романтический ореол вокруг предмета его вожделений. Разочарованный влюблённый удалился восвояси, а на утро выяснил, что впотьмах он по ошибке попал в конюшню и слышал, как храпела лошадь.

Произведения на злобу дня не приветствовались. В лучшем случае пародировались известные романсы, слегка разукрашенные современными реалиями. Например, в «Трамвайной песенке» рассказывалось о молодом пассажире трамвая, влюбившемся в красивую кондукторшу. Обнаружив, что тот едет без билета, красотка пристыдила «зайца» и вытолкнула на полном ходу из вагона:

*И кровью мостовую поливая,
Он отошёл в потусторонний мир...
Она была кондукторшей трамвая,
А он был безбилетный пассажир.*

Пожалуй, типичным образцом кабарежного «развлекалова» того времени можно считать «Песенку о крокодиле»:

*Крокодил раз увидел скромный
Негритянку одну у реки
И сказал, улыбаясь томно,
Что он просит её руки.*

*Негритянка в испуге удрала.
От любви крокодил похудел.
По реке он скитался устало
И четыре недели не ел.*

*А потом, увидев нежданно
Негритянку вдвоём со слоном,
Он повёл себя очень странно:
Подстерёг её за углом.*

*И, охваченный дикой страстью,
Ревнивый и злой крокодил
Негритянку зубастой пастью,
Не поморщившись, проглотил.*

*И смотря на живот свой огромный,
Где покоилась тихо она,
Он сказал, улыбаясь томно:
«Теперь ты мне будешь верна!»*^{145}

В одной из программ «Балаганчика» Сергея Александровича увидел сотрудник московского Театра Революции и пригласил эксцентричного актёра на работу в свой театр. Мартинсон согласился и переехал в Москву.

Театр Революции был основан в 1922 году и назывался тогда Театр революционной сатиры. Первые два года им руководил Мейерхольд, затем Всеволод Эмильевич вплотную занялся своим театром и отошёл от дел. В Театре Революции ставили очередные режиссёры, одним из них был ученик Мастера молодой Алексей Грипич. Он с ходу втянул Мартинсона в работу, дав ему роль в спектакле по пьесе Бориса Ромашова «Воздушный пирог».

Это остросатирическая комедия, пафос которой направлен против теневых сторон коммерческого быта. События пьесы происходят весной 1922 года, то есть в разгар нэпа, период оживления всякого рода сомнительных дельцов и спекулянтов. Фабула «Воздушного пирога» опиралась на достоверные факты, связанные с происходившими тогда уголовными процессами. Самый громкий из них — процесс бывшего председателя правительства Дальневосточной республики Александра Краснощёкова, осуждённого за злоупотребление властью, незаконное финансирование частных лиц и фиктивных предприятий, за привилегии родственникам. Короче, за жульнические порядки, заведённые им в советском банке.

Пьеса феноменально затянута — пять действий, пятнадцать картин. Тридцать пять основных действующих лиц, а также: «Служащие банка, газетчики, швейцар в гостинице «Красный Рим», метрдотель, официанты, милиционер, агенты МУРа, красноармейцы, посетители кафе, публика на бульваре». Не затеряться бы артисту в таком многолюдье!

Мартинсон играл Адама Ивановича Плюхова — секретаря банка, тип

довольно часто встречающегося прохиндея и в жизни, и в драматургии. На каждом шагу он изрекает пошлости. (Например, обращается к молодой сослуживице: «Если бы не патрон, я полюбил бы вас со всей романтикой, увы, не свойственной современности».)

Во главе банка поставлен большевик Коромыслов. Он совершенно не смыслит в финансово-торговых проблемах, поэтому прохвосты, вроде Плюхова, сплошь да рядом самым наглым образом обводят красного директора вокруг пальца. Эта катавасия продолжается до самого финала, который откровенно цитирует Гоголя. Действующие лица собрались в зале ресторана, на сцене — битком. Уже всё ясно, все перессорились, уже принесли и зачитали телефонограмму: «Коромыслова устранить и предать суду. Рака, Брунка, Плюхова сместить с преданием суду...»

«Б это время на пороге в зал появляется группа красноармейцев. Впереди сотрудник ГПУ. Общее изумление. Испуг. Фигуры застыли в самом невероятном переполохе.

Сотрудник ГПУ. Граждане! По приказанию прокурора республики вы арестованы. Попытки к бегству бесполезны: здание оцеплено. Прошу сохранять полный порядок.

Немая картина.

ЗАНАВЕС».

Нет, не затерялся Сергей Александрович в подобной кутерьме. Все были довольны его игрой — зрители, коллеги, критики. Ему даже передали, что отзывами о нём заинтересовался Мейерхольд, хочет посмотреть его в роли Плюхова.

И вот однажды в антракте «Воздушного пирога» Сергей Александрович стоит за кулисами и видит, что по коридору идёт Мейерхольд, чуть сзади его жена, Зинаида Райх.

Возле артиста Всеволод Эмильевич остановился, протянул руку:

— Здравствуйте, товарищ Мартинсон!

Сказал и пошёл дальше. А Зинаида Николаевна, задержавшись на секунду, заговорщически успела шепнуть:

— Хорошо. Вы понравились Всеволоду Эмильевичу.

Через два дня в дирекции Театра Революции раздался телефонный звонок — хотели поговорить с Мартинсоном. Когда Сергей Александрович подошёл, услышал в трубке:

— Сейчас с вами будет говорить Мастер.

После короткой паузы растерявшийся артист услышал:

— Здравствуйте, товарищ Мартинсон. Я хотел, чтобы вы сыграли Хлестакова в «Ревизоре», который собираюсь ставить. Надо бы встретиться

и поговорить.

Утром 12 марта артист зашёл к Мастеру домой, на Новинский бульвар, 16, и вот уже они вместе едут оттуда на Садово-Триумфальную, в его театр.

В тот день в ТиМе планировалась читка в лицах пьесы Эрдмана «Мандат». Это был предрепетиционный период. Режиссёр представил молодого артиста коллегам, усадил рядом с собой. Читка началась. Когда дошло до первой сцены Варвары и Валериана Сметанина, Мейерхольд остановил артистов и неожиданно обратился к Борису Бельскому, читавшему роль Валериана:

— Вам, я думаю, в этом спектакле лучше сыграть роль Генерала. — И, перехватив удивлённый взгляд актёра, добавил: — А на роль Валериана просится артист Мартинсон.

Подразумевалась не просьба, а внутреннее убеждение, что Сергей Александрович очень подходит для этой роли, такое решение напрашивается.

Обещанного Хлестакова он сыграет через три года.

Таким образом наряду с Театром Революции Сергей Александрович стал работать в ТиМе. Подобное совмещение было принято. Накладок, вроде той, что произошла с ним в Петрограде, в «Балаганчике» и в «Свободном театре», опасаться не стоит, теперь всё легко координируется.

Если учесть, что иной раз он выступал в мюзик-холле, можно представить, сколько свободного времени у него оставалось. А ведь уже был женат.

Ещё будучи студентом ИСИ, Мартинсон обратил внимание на Катю Ильину, Екатерину Ильиничну Ильину. Достаточно быстро молодые люди поженились.

Став семейным человеком, Екатерина вскоре отринула актёрские амбиции — полностью посвятила себя заботам о доме, быте и в первую очередь о муже. Подобно чеховской душечке, жила его интересами, растворилась в нём целиком и полностью, всячески берегла покой. Он должен быть накормлен, одежда должна быть вычищена, рубашки выглажены. Сергей во всём этом очень нуждается, у него солидная нагрузка. Тем более сейчас, когда получил заметную роль в готовящемся ТиМом спектакле под строгим названием «Мандат». В те достославные времена это слово приводило людей в трепет.

Пьесу написал молодой драматург Николай Эрдман. Молодой, однако в литературе не новичок. Начинал как поэт в компании имажинистов рядом с грандами, вроде Сергея Есенина, Анатолия Мариенгофа, Вадима Шершеневича. Увлёкшись драматургией, сочинил массу интермедий и

скетчей для разных кабаре. Писал для только что созданного Театра сатиры, правда, в соавторстве, пьесу делали бригадным методом — несколько человек. В «Вольном театре» у Владимира Хенкина идёт его одноактная комедия «Гибель Европы на Страстном бульваре». И вот первая самостоятельная большая комедия.

«Мандат» — увесистая оплеуха советскому мещанству. В пьесе рассказывается о некоем Гулячкине, самозванце, выдающем себя за члена партии. Вокруг этого происходит много комических и трагикомических событий.

У этого Гулячкина есть сестра Варвара, мечтающая выйти замуж. Время идёт, женихов на горизонте не видно, девушка страдает. И вдруг подвернулся некий Валериан Олимпович Сметанич. Фанфарон, полный дегенерат. Он согласен жениться на Варваре с одним условием — в качестве приданого требует не деньги, а живность — чтобы у невесты были какие-нибудь родственники-коммунисты. Это ему нужно для карьерных дел, придания веса в обществе, в общем, на все случаи жизни.

Валериана Сметанича будет играть Мартинсон.

Этот тип появляется на сцене в середине второго действия, то есть в середине пьесы. Он приходит с отцом к Гулячкиным и через несколько минут остаётся наедине с потенциальной невестой.

«Валериан Олимпович. Скажите, мадемуазель, вы играете на рояле?»

Варвара Сергеевна. Пока ещё как-то не приходилось.

Валериан Олимпович (*играет*), А вы вот обратили внимание, мадемуазель, что сделала советская власть с искусством?

Варвара Сергеевна. Ах, извиняюсь, не заметила.

Валериан Олимпович. Подумайте только, она приравняла свободную профессию к легковым извозчикам.

Варвара Сергеевна. Ах, какая неприятность!

Валериан Олимпович. Я говорю это не в смысле имажинизма, а в смысле квартирной платы».

Далее новоиспечённый жених захочет узнать у невесты, как она относится к «теории относительности Эйнштейна». Когда нужно перейти в столовую, Валериан предлагает ей для поддержки свою руку, а та приняла его слова за предложение,

«Мандат» очень динамичная вещь, тут всё время что-то происходит, один эпизод бойко следует за другим. Вот знакомая Гулячкиных просит Валериана о помощи:

«Тамара Леопольдовна. Спасите женщину. Унесите этот сундук.

Валериан Олимпович. Этот сундук. А что в нём такое?»

Тамара Леопольдовна. Молодой человек, я вам открываю государственную тайну. В этом сундуке помещается всё, что в России от России осталось.

Валериан Олимпович. Ну, значит, не очень тяжёлый».

Когда Тамара Леопольдовна принесла этот сундук к Гулячкиным, то сказала, мол, здесь хранится платье императрицы Александры Фёдоровны. Стоило ей уйти, кухарка Настя, по просьбе хозяев, примерила это платье. При неожиданном возвращении Тамары Леопольдовны прямо в платье юркнула в сундук, та же попросила Валериана перенести сундук к нему домой. Что он и сделал.

В следующем действии становится ясно, что, помимо платья, в сундуке находилась примерявшая его кухарка Настя, полное имя Анастасия Николаевна. Присутствующие в квартире Сметаничей, без особой логики, почему-то решили, что перед ними чудом оставшаяся в живых дочь последнего русского царя. Всё это недоразумение постепенно доводится до абсурда. Валериан моментально забыл про свою невесту Варвару, теперь он хочет жениться на Насте. Вдруг тут выясняется, что это кухарка, которая Гулячкину «носки стирала и даже котлеты жарила». Поднимается страшная кутерьма. А для исполнителя роли Валериана начинается самое трудное — у его персонажа, до финала находящегося на сцене, совершенно нет слов.

Всё-таки налицо лёгкий драматургический просчёт — одного из значительных для этой истории персонажа «лишить слова». Все другие что-то говорят, репризы в основном остроумные, одна лучше другой. А потерпевший фиаско жених среди проходящей свистопляски вынужден изображать свои страдания молча.

Со своей трудной задачей Мартинсон справился — критики высоко оценили его игру. Долгое время он участвовал в «Мандате» без замен. Когда 20 марта 1926 года состоялось сотое представление спектакля, все бессменные исполнители, их было 12 человек, в том числе и Сергей Александрович, получили ценные подарки. Одинаковые — прямо на сцене Мейерхольд вручил каждому собрание сочинений Ленина.

Глава четвёртая

«Я ЛЮБЛЮ ВАС, МЕЙЕРХОЛЬД!»

Несмотря на успех в «Мандате», вскоре после юбилейного представления Сергей Александрович уволился из Театра Мейерхольда. Занятость маленькая, особых перспектив для себя не видел. Сосредоточился на работе в Театре Революции, с которым не порывал, в Ленинграде снимался в кино. Однако не прошло и двух лет, как он снова вернулся в ГосТиМ. В первую очередь «блудного сына» заманили обратно давно обещанной ролью Хлестакова.

12 мая 1928 года в семье Мартинсона прибавление — родилась дочь, назвали Анечкой. Вскоре улучшились жилищные условия: когда в том же году Мейерхольд и Райх переехали в Брюсов переулок, их освободившуюся квартиру на Новинском бульваре заняли три семьи. В одной комнате жили родственники Зинаиды Николаевны, в другой поселился баянист из оркестра ГосТиМа Макаров. В третью — самую большую, почти 40 метров — въехала семья Мартинсона: он, жена и новорождённая дочь.

Хлестакова Сергей Александрович стал играть параллельно с Гариным. Были и другие серьёзные планы. Сыграл Буланова в «Лесе», начал репетировать американского матроса в «Последнем решительном».

Весь январь и первую половину февраля 1931 года ГосТиМ был занят доведением до кондиций этой новинки Всеволода Вишневского, неутрачиваемыми спорами вокруг пьесы и спектакля. От бесконечной нервотрёпки Мейерхольд даже заболел. Тем не менее параллельно с этим спектаклем Всеволод Эмильевич начал следующую работу — постановку по пьесе модного автора Юрия Олеши «Список благодеев». «Модность» его объясняется тем, что в 1927 году писатель выпустил нашумевший роман «Зависть», затем спектакль по его сказке «Три толстяка» благополучно шёл во МХАТе. И у романа, и у спектакля были как сторонники, так и противники.

Из огня да в полымя — новый спектакль тоже вызовет шквал эмоций.

Брожение недовольных началось с пьесы: большинство специалистов из театральных кругов считали её откровенно слабой, неудачной. Очередная публицистическая агитка с плохо разработанными характерами.

Полностью согласиться с такой оценкой вряд ли можно, пьеса имеет и достоинства. Плюсом следует считать хотя бы то, что она острая. В ней затронута серьёзная проблема — формирование советской интеллигенции,

её отношение к власти, свободе творчества.

ГосТиМ переживал далеко не лучшие времена: посещаемость стала низкой. В своих работах Мейерхольд ориентировался на пролетарскую публику, однако его постановки рабочим плохо понятны, стало быть, неинтересны. Даже артисты иной раз отказываются от ролей. Успехи чередовались с неудачами: «Мандат» разрешили — «Самоубийцу» запретили, так же как и «Хочу ребёнка» Сергея Третьякова; «Клоп» пошёл, «Баня» провалилась. За весь 1930 год был подготовлен лишь один спектакль, да и то сомнительной ценности — «Последний решительный». Мейерхольд надеялся, что новая пьеса современной тематики исправит положение вещей.

Познакомимся вкратце с фабулой «Списка благодеяний».

Московская театральная артистка Елена Гончарова собирается на месяц за границу — посмотреть спектакли и фильмы, которые невозможно увидеть в СССР. У неё критический взгляд на обстановку в стране, она даже составила два списка: список преступлений революции и список благодеяний. Поскольку оба перечня постоянно обновляются, взяла тетрадку, где оба записаны, с собой в поездку.

В Париже Елена случайно знакомится с эмигрантом Татаровым — злобным антисоветчиком, редактором газеты «Россия». Тот попытался сблизиться с ней, да получил достойный отпор. Невнимание советской красавицы задело его, он крадёт заветную тетрадку и публикует в своей газете список преступлений. Вдобавок этот сукин сын прокомментировал, будто Елена продала его редакции. Теперь она боится возвращаться на родину, где её чего доброго могут счесть предательницей.

Гончарова приходит к Татарову, у которого в гостях оказался влюбившийся в неё с первого взгляда молодой эмигрант Кизеветтер. Когда стали выяснять отношения, он тоже разозлился на Татарова. Хотел было застрелить его, да промахнулся. На шум прибежали полицейские. Елена хотела взять вину на себя, но Кизеветтер от этого, естественно, отказался. Его увели, Елена же отправилась на рабочий митинг, где озвучила список благодеяний, то есть список достижений Советского Союза. К сожалению, на митинг прокрался провокатор, который собирался убить лидера французских коммунистов. Однако в последний момент Гончарова закрывает его своим телом и погибает. Перед смертью «она просит накрыть её тело красным флагом».

Сказать, что драматург и режиссёр тщательно работали над пьесой, часто переделывали отдельные эпизоды, поправляли, означает ничего не сказать. Это была титаническая работа. К тому же спектакль появился на

фоне бурных политических событий: взять хотя бы процесс Промпартии или разгон Ленинградской академии. По просьбе режиссёра Юрий Олеша делал в пьесе много мелких поправок. Приходилось не только менять текст, но и указывать движения исполнителей. Внутренним зрением Всеволод Эмильевич уже видел весь спектакль. Если что и менял, то только для улучшения, для пользы дела. Вот как в последнем варианте режиссёрского сценария выглядел фрагмент эпизода у парижской портнихи Трегубовой (её роль играла Варвара Ремизова).

«Трегубова отступает от манекенши. Пауза.

Подходит, вырезывает декольте.

Татаров (*пальто на руке*). Я вошел к ней вскоре после вас (*Ремизова пошла*), но оказалось, что советское посольство уже приставило к ней чекиста. (*Ремизова повернулась.*) Я не успел сказать двух слов, как он стал угрожать мне. Выхватил револьвер.

Трегубова всплескивает руками.

Переход Ремизовой. Раздевает Мартинсона.

(*Оскорблённый, с возмущением и одновременно с некоторой завистью.*) Бандит!

Трегубова. Господи. Вы пугаете меня. (*Отходит к работе.*)

Татаров (*отходит вправо и ходит по диагонали. Раздражённо.*) Я ушёл ни с чем. Но если бы при ней не было бы чекиста, я заставил бы её разговариваться.

Трегубова. Она очень горда. (*Поворот манекена.*) Она сказала, что не со всеми русскими в Париже ей хотелось бы разговаривать.

Татаров. С эмигрантами?

Трегубова. Да.

Татаров. Этой гордости хватит на неделю. Видели мы много праведников из советского рая, которые, подышав воздухом Парижа, отказывались, и навсегда, от своей веры.

Трегубова. Мне показалось, что она очень горда.

Татаров. (*Ремизова пошла за ним.*) Святая в стране соблазнов. Не верю. Не верю. Мы её скрутим.

Трегубова. Николай Иванович!

Татаров. Что? Вы думаете, не удастся? Или — что? Я не понимаю, не понимаю ваших остановившихся глаз. Почему вы на меня так смотрите? Не удастся?»^{146}

Казалось бы, всё довольно подробно, актёрам остаётся только играть. Однако дотошному Мейерхольду этого мало. Он предельно конкретизирует свои задания, стремясь довести каждый жест до совершенства. Иным

подобная тщательность казалась чрезмерной. Поэтому у артистов нередко возникали конфликты с художественным руководителем. Тот же Мартинсон увольнялся из ГосТиМа чаще, чем кто-либо другой. Но это потом, сейчас же нужно выполнять его кажущиеся пространными указания.

Благодаря тому, что у Мастера велась запись репетиций, можно представить, как проходило освоение вышеприведённой мизансцены.

«Когда Мартинсон снимает шляпу, то в этом броске уже должно быть раздражение. Ходит он по самой длинной диагонали. Иногда делает короче диагональ. Когда Ремизова мешает ему своей психологией, он её ненавидит. Он смотрит на неё, она чувствует, от этого взгляда немного потухла, сконфузилась. Она отошла и закопалась в работу.

После: «Мы её скрутим» — Ремизова идёт за ним. Он поворачивается, видит её и говорит «...что, не удастся?» Ремизова то наклонилась, то встала, отступила, смотрит на Высочан (исполнительницу роли манекенши. — А. Х.). Это не есть облюбование (так в оригинале. — А. Х) деталей. Это момент, когда кладутся основные композиции, а то нехорошо, что все вкопались в какую-то деталь. Это кройка в основных линиях.

«Она очень горда» — двигает (Высочан). Этот человек должен быть одновременно живым организмом и вместе с тем мёртвым.

Ремизова неслышно идёт за ним, так, чтобы он её не видел. Идёт на носках, не стучит каблуками.

«Не верю, не верю, мы её скрутим» — безапелляционно. «Святая в стране соблазнов» — с жестом. Ремизова застыла — взгляд укора и привязанности. У него желание от неё освободиться.

Ремизова останавливает его рукой, кладёт руку на спину, это только толчок, чтобы его остановить. Потом она кладёт правую руку, задерживает его, а левой рукой гладит сзади по затылку. Когда Мартинсон отходит, она не остаётся, а сейчас же идёт работать.

Мартинсон останавливается, облокотясь на стол, и там кончает текст. Ремизова трогает плечо портнихи и говорит: «Вы свободны».

Мартинсон сорвался с места и начал ходить. Говорил: «Может быть». Ходит с гораздо большим темпом и раздражением. Ходит по той же линии, но ходьба более стремительная и более раздражённо. Эта сцена стремительная, настроение нервное. Она видит, что он кипит. Там он бросает суровый взгляд, потом: «потускневшая бирюза», теперь она ждёт, что [он] опять охамеет. Подходит к нему осторожно, мягко и боязливо. Идёт, смотрит, смотрит и уже не решается положить ему руку на плечо. Она боится его, это лев теперь. Мартинсон ходит, иногда подходит, но с тем, чтобы опять ходить. Темп будет ломаться, он по-разному быстро ходит,

то задерживается, тормозит.

После монолога Ремизова берёт материи, кот[орые] она получила от своей заказчицы, рассматривает, примеряет их, т. к. через полчаса она будет кроить их. Надо, чтобы она не бросала своей работы.

Мартинсон вынимает какие-то журналы, кот[орые] он на ходу купил, перелистывает их. Она ушла в свою работу, набрасывает материи на манекен»^{147}.

Отметая сомнения по поводу правильности выбора артиста на роль Татарова, Всеволод Эмильевич говорил на одном из заседаний театра:

«Может быть такая штука — может быть, мы могли бы дать роль Татарова Качалову. Мы пошлём её ему, и он, конечно, это реализует великолепно. У него своя техника, и он с помощью этой техники роль выстроит и придёт к нам на репетицию.

Он будет хорошим Татаровым, но он будет абсолютно чужим, потому что мы исходим из других принципов построения спектакля. Мы строим спектакль иначе, чем строит этот спектакль Московский Художественный Театр»^{148}.

Премьера «Списка благодетелей» состоялась 4 июня 1931 года.

Новая работа Мейерхольда, как и любая другая, вызывала большой резонанс в прессе. Развёрнутые рецензии появились в центральных газетах и на периферии, там, где ГосТиМ гастролировал. И вот что характерно — об игре актёров писали скупо. В основном копыя ломались по-прежнему вокруг пьесы: нужна ли такая нашим зрителям на третьем году пятилетки или нет; полезна она или льёт воду на мельницу наших врагов; послужит ли спектакль с такой хилой идеологией подспорьем в воспитательной работе среди молодёжи? В пьесе проскальзывает враждебность по отношению к советскому режиму. Ведь даже простое упоминание острых социально-политических проблем, пусть даже отрицательными персонажами, доказывает, что они в стране существуют.

Среди откликов на пьесу появился один не совсем обычный: Александр Архангельский написал пародию под названием «Туда и обратно». Сатирический отзыв тоже может дать представление о восприятии «Списка благодетелей».

«ПРОЛОГ

Актриса Офелия Горшкова уезжает за границу. Офелия одета по-дорожному. Явно взволнована. На полу — фибровые чемоданы. В одном из них — маленьком — свиток злодеяний.

Офелия. Я уезжаю. За границу. В Париж.

О Логриган Коти!
О бальные платья Пакена!
О Елисейские Поля! Где можно дышать полной грудью!
О воздух Европы!
О милый Чаплин! Я — актриса!
Я покажу тебе свиток злодеяний Советской власти!
О, я хочу кичиться славой!
О, я хочу иметь право быть выше всех!
О, я мечтаю!
О бальном сапфировом платье!
О тебе — о Париж!

ЭПИЛОГ

Париж. Ночь. Набережная. Офелия Горшкова в бальном сапфировом платье. Тень Чарли Чаплина.

Офелия. Я уезжаю. Домой. В Москву.
О мой дорогой Советский Союз!
О мои дорогие пролетарии!
О, я хочу к вам!
Мне страшно! Я задыхаюсь! Я актриса!
О, кто надел на меня эти сапфировые мелкобуржуазные тряпки?
О, я хочу умереть на баррикадах! Как Рудин!
(Падает, как подстреленная.)
О, я умираю!
О, какое счастье!
О, накройте меня чем-нибудь красным!»^{149}

Из актёров критики чаще всего упоминали исполнителей главных ролей: Зинаиду Райх, игравшую Елену, и Мартинсона — Татарова. Признавали, что выбор обоих сделан со снайперской точностью.

Необходимо признать, что в труппе ГосТиМа тоже не было единодушия в оценке пьесы Олеси. Многие встретили её в штыки. Игорь Ильинский отказался от роли Татарова. Эраст Гарин не хотел играть Кизеветгера. Он был возмущён, писал жене: «Говорят, дают играть какого-то сумасшедшего белогвардейца». Потом ему предложили роль Татарова, от которой он всеми правдами и неправдами постарался избавиться. (Правда, потом жалел.) В конце концов в этой роли закрепился Сергей Александрович. Хотя тоже не без проблем — ведь он предпочитал роли небольшие, привык к такому существованию на сцене.

За эту нездоровую тягу к маленьким ролям его частенько поругивали.

На одном из заседаний ГосТиМа Зинаида Райх (жёнам главных режиссёров многое дозволяется) ополчилась на артиста:

— Мартинсон — актёр большого плана, и мне просто непонятно, что он отказывается от этой роли. Я бы назло дала эту роль Мартинсону. С моей точки зрения, у Мартинсона есть крупный недостаток: он не владеет текстом в передаче, и тут у него совершенно явные провалы. Я помню, что когда мы в Берлине работали над «Командармом», то я у Мартинсона не видела желаний проделать хотя бы какую-нибудь работюшку, ну хотя бы на одном монологе. Надо признаться, что у него не было ни одного просвета. Даровитость Мартинсона в том и заключается, что он провалил роль так, как не мог бы её провалить самый посредственный актёр.

После её взволнованного выступления Мейерхольд постарался снизить накал эмоций и, кивнув Мартинсону, пошутил:

— Слово предоставляется подсудимому.

— Зинаида Николаевна неправильно говорит, — запротестовал артист. — Она говорит, что я желаю работать только над маленькими ролями. У меня как раз имеется сильное желание играть большие роли. Когда Юрий Карлович читал пьесу, мне её не удалось услышать. Когда же Юрий Карлович прочёл первый вариант и дошёл до половины, меня эта роль очень заинтриговала.

Я действительно говорил об умной роли. Но это роль холодная. И то, что она в значительной степени отдаёт резонёрством, — правда.

Далее Сергей Александрович признался в большом грехе — он учился по Станиславскому и кое-что из его системы взял на вооружение. Сказал, что для него чем тяжелее продвигается работа, тем лучше.

Сейчас, глядя на ситуацию из дали лет, только удивляешься: как можно предлагать другим роль врага, когда в труппе есть Мартинсон! Он же в таком амплуа незаменим! Когда требуется играть отрицательных персонажей, Сергей Александрович палочка-выручалочка, беспроигрышный билет. Скажем, когда в шестом эпизоде после истерики Кизеветтера Татаров спокойно отходит в сторону, закуривает и говорит одно слово: «Эпилептик», можно представить, с какой убийственной интонацией произносил это Мартинсон.

Роль Татарова стала его большой удачей. Приведём без комментариев несколько отрывков из рецензий, касающихся игры Сергея Александровича в «Списке благодеяний».

«Совершенно неожиданные и свежие краски нашёл Мартинсон для образа белогвардейца Татарова. Его Татаров ничего общего не имеет со стандартизированными белогвардейцами советских спектаклей»

(«Комсомольская правда», 16 июня 1931 года).

«Белый литератор Татаров, например, предстал по меньшей мере героем Гофмана. Ясно: режиссура хотела показать врага умного, сильного, подлого, способного в своей классовой враждебности на какое угодно преступление. Политически это правильное намерение. Но длиннополый костюм Татарова, его хищный жест, его подчёркнутые интонации, его резкая в медлительности походка и эти причудливые (от его фигуры) тени, и его «вездесущность» — всё это заслоняет классовое и сообщает образу (в этом плане великолепно сделанному Мартинсоном) не свойственную ему, старающуюся кого-то запугать фантазмагоричность» («Советское искусство», 8 июня 1931 года).

«Что показывает спектакль? Неисчерпанные творческие силы большого режиссёра, огромный рост его актёрского коллектива (прекрасная игра З. Райх и Мартинсона заслуживает специального анализа)» («Пролетарка», Харьков, 4 августа 1931 года).

Во время гастролей ГосТиМа в Ташкенте газета «Узбекистанская правда» 4 марта 1932 года писала:

«Сергей Мартинсон исполняет в «Списке» две роли. В роли Татарова он даёт яркий образ классового врага, зоркого, цепкого, упорного в логике класса, раздавленного, но всё ещё пытающегося подняться и бороться. Иной, чем у Олеси, и образ Улялюм — образ сентиментального ребёнка, сделанного золотой куклой на потребу пресыщенной буржуазии».

Вторую роль в «Списке благодетелей» он играл редко, хотя подготовил сразу, до премьеры. Это было сделано в русле придуманной Мейерхольдом новой системы работы, суть которой заключалась в том, чтобы на одну роль назначать сразу несколько исполнителей.

Роль кабарежного артиста близка Сергею Александровичу больше чем кому-либо. «Улялюм бежит к столу, берёт шапку и палочку. Вбегает на лестницу. Посылает воздушный поцелуй. Бежит за кулисы. Поёт. Кончилась песенка». Ему самому столько раз доводилось выступать на сценах варьете! Да и сейчас в случае чего там могут на него рассчитывать...

Сергей Александрович дважды увольнялся из ГосТиМа, потом возвращался. Вдобавок одна попытка увольнения сорвалась. «Список благодетелей» уже шёл, когда после лёгкого конфликта с помощником Мастера, случившегося 29 октября 1932 года, Сергей Александрович в сердцах написал заявление об уходе. Вечером с группой актёров он уехал в Ленинград и на следующий день прислал оттуда покаянное письмо:

«Глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич!

Мне больно за ту неприятность, которую я причинил Вам своим заявлением. Ещё вчера я решил написать Вам второе письмо, в котором хотел просить Вас считать случай с заявлением не имевший места.

Я не вижу и не мыслю своего актёрского существования вне Театра Вашего имени. Это для меня ясно — вот уже семь лет.

Но я хочу быть настоящим актёром блестящего Театра, вот почему моё равновесие и было нарушено на репетиции (далее написано латинскими буквами да ещё сокращённо название пьесы, которое не удалось разобрать никакими силами. — А, Х.) два дня назад, когда в процессе читки одной роли, в середине этой роли, вдруг мне было предложено прочесть роль американца, хотя я и просил этого не делать.

Наше письменное с Вами соглашение, подписанное в день отъезда из Москвы, было уже в Ленинграде нарушено, т. е. мне пришлось играть иностранца в «Поел, решит.». Кроме того длительное отсутствие тов. Чикул, которого я заменял в роли Улялюма, опять-таки вторая роль в спектакле, в котором я уже играю. Я считаю правильным то, что я исполняю роль Улялюма. Но очень трудно играть в одном спектакле и Татарова, и Улялюма, да ещё несколько дней подряд. Всё это и служило поводом к моей неуравновешенности и моему поступку. Ведь мне, Мартинсону, уйти из Вашего Театра некуда, т. к. я признаю только Театр Мейерхольда.

За неприятность, которую я Вам причинил, я наказан уже тем состоянием полного отчаяния, которое я пережил со вчерашнего дня. Я люблю Вас, Мейерхольд, великий художник и мастер.

Простите и не вспоминайте моего вчерашнего письма.

Ваш *Мартинсон Сергей* ^[150].

Несмотря на эти заверения в любви, легкомысленный король гротеска через год второй раз уволился из ГосТиМа — его переманили в Московский мюзик-холл.

Глава пятая

МЮЗИК-ХОЛЛЬНАЯ ИСТОРИЯ

В начале 1926 года в перестроенном помещении 2-го Госцирка на Садово-Триумфальной (на месте нынешнего Театра сатиры) открылся Московский мюзик-холл. Судьба этого развлекательного заведения если и не печальна, то близка к тому.

С самого начала руководители культуры разных рангов относились к нему с подозрением. Уже само словосочетание «мюзик-холл» звучало вызывающе, слишком по-западному. «Не советское это искусство, ох, не советское, — причитало начальство, — вдобавок аполитичное. С таким нужно держать ухо остро». Упрёки раздавались как в печати, так и в многочисленных кабинетах.

Восточный поэт сказал бы, что паруса мюзик-холла рвались по швам под беспорядочными идеологическими ветрами. Калейдоскоп начальственных установок без устали менялся. То перед ним ставились одни задачи (скажем, создание сюжетных спектаклей), то другие (демонстрация лучших эстрадных и цирковых номеров); то отход от традиционного театра, то возвращение к нему. К режиссёрам и музыкальным руководителям не успевали привыкнуть. На смену опереточным ревью приходили фельетонные обозрения. Вслед за концертной программой агитационной направленности ставились памфлеты, посвящённые международной жизни, борьбе за разоружение. Для участия в спектаклях приглашались как известные драматические артисты, так и молодые эксцентрики. То просили, то требовали, то рекомендовали...

Благодаря очередной административной перестройке осенью 1932 года в мюзик-холле создавалась постоянная труппа. Одним из первых туда был приглашён Мартинсон. Ему была обещана главная роль в «мелодраме-аттракционе» американских авторов «Артисты варьете».

Мартинсон был счастлив многолетним сотрудничеством с Всеволодом Эмильевичем. Он считал его «своим» режиссёром, как для Мейерхольда был «своим» актёром, поскольку принадлежал к редкой породе тех синтетических талантов, которые ценил Мастер. То есть это не просто актёр, а одновременно танцор, певец, трюкач. Эти же качества привлекли внимание и руководителей мюзик-холла.

Предложение играть большую главную роль было столь заманчивым,

что по такому случаю Сергей Александрович уволился из ГосТиМа. Он всегда был лёгок на подъём, к тому же своим уходом театр почти не подвёл, занятость у него маленькая. Всё реже появлялся в репертуаре семилетний «Мандат», дышал на ладан «Последний решительный», Хлестакова чаще играл Гарин, чем он. Тут же будет главная роль в регулярно идущем спектакле. От таких предложений отказываться не принято.

Основой спектакля «Артисты варьете» стала одноимённая пьеса американцев Г. Уотгерса и А. Хокинса. Литературную обработку текста сделал талантливый ленинградский либреттист Евгений Геркен. Зарубежные постановки этой пьесы были весьма успешны. В Берлине главную роль исполнял Михаил Чехов. С ним-то и вступил в заочное соревнование Мартинсон.

...Любимцы публики эксцентрик Скайд и его жена Бонни выступают в варьете. Один из зрителей, богатый скотопромышленник Харвей, влюбился в красавицу Бонни. Он прилагает бездну изоощрённых усилий, чтобы завоевать её сердце и увести из семьи. Финал пьесы заканчивался нетипично для варьете — гибелью главного героя.

Бонни сначала играла Мария Миронова, а через пять месяцев, с сентября 1933 года, у неё появилась дублёрша — Валентина Токарская.

Дотошный коллега Мартинсона Борис Тенин вёл дневник. Там сохранилась такая запись:

«Меня решительно покоряет профессионализм Сергея Мартинсона. Я часто наблюдаю за этим артистом. Именно артистом, а не актёром. Работая над Скайдом, он максимально собран. Он понимает, насколько ответственна его роль. Не говоря уже о том, что эту же роль в Берлинском театре Макса Рейнгардта играл Михаил Чехов. Сергей очень рано начал заботиться о костюмах, в которых ему предстояло играть Скайда. «Очень рано» — это мне так кажется, а с его точки зрения, — «в самую пору». Я не спрашиваю Сергея об этом, и так всё понятно, и тем более неловко спрашивать».

И чуть ниже: «Я полагаю, Сергей намерен обрести известный покой, имея в виду грядущий напряжённый период последних репетиций. Нужно сберечь побольше нервов. Существует дурная манера провинциальных премьеров держать в секрете свой будущий костюм и грим. Сергей этого не делает, он болеет за свою «фирму» и как можно раньше хочет обрести уверенность, определённости»^[151].

В Московском мюзик-холле эту мелодраму ставил Николай Осипович Волконский. Опытный театральный режиссёр, последние 12 лет работал в Малом театре, был одним из пионеров советского литературного

радиовещания, где много работал с Эрастом Гариным.

Задача Мартинсона была не из лёгких — передать внутренние страдания внешне беспечного, развлекающего публику человека. Сергей Александрович понимал всю сложность роли, на сцене был максимально собран, при подготовке старался продумать всё до мелочей: костюм, грим. Без всякого смущения донимал режиссёра своими предложениями.

Борис Тенин, игравший в «Артистах варьете» клоуна, друга Скайда, позже вспоминал:

«На каждом спектакле Мартинсон непременно смотрел целиком каждую сцену, предшествующую его выходу, или слушал, если не мог смотреть. Ему это помогало войти в нужное настроение, обрести верное самочувствие, войти в ритм спектакля.

Сколько я знаю актёров, которых вообще не интересует, что происходит до них на сцене. Это их подход к работе. Я за метод Мартинсона. Нужно знать ритм и настроение предыдущих сцен»^[152].

Говоря о том, что движения Мартинсона доведены до автоматизма, критики не считали это большим достоинством, видели признаки топтания на месте. Григорий Бояджиев и Ирина Сегеди писали: «Автоматизм, любование приёмом, назойливое кокетство экстравагантными интонациями так же опасны для Мартинсона, как внутренне холодная стилизованная романтика, которой он иногда увлекался. Именно в таком приёме стилизации романтики сыграл он роль дон-Филиппо в «Севильском обольстителе» и сыграл неудачно: жеманно, холодно, с каким-то несвойственным ему надрывом.

Но моменты «автоматической» игры, лишённой внутренней страстности, вовсе не характерны для Мартинсона. Это отдельные ошибки, отдельные неудачи, и, основываясь на них, называть актёра «живой марионеткой» было бы по меньшей мере странным. А Мартинсона так называли! Впрочем, как только его не называли, каких только свойств не приписывала ему наша театральная пресса!

И марионетка, и акробат, думающий ногами, и эксцентрик, и клоун — всё это постоянно приходилось читать и выслушивать Мартинсону»^[153].

Упомянутый «Севильский обольститель» — пьеса испанского классика Тирео де Молина, в которой впервые выведен образ Дон Жуана, кочующий потом по многим произведениям разных стран и народов. Спектакль по этой пьесе был поставлен в Московском мюзик-холле в 1934 году. Он получился рыхлым, фрагментарным. Постановщики Павел Марков и Николай Горчаков пытались соединить эксцентрику с реализмом.

Эксцентрика в данном случае — Мартинсон, старавшийся изобразить Дон Жуана как можно злее, сделать разрушителя женских сердец посмешищем. Реализм — остальные участники спектакля, разыгрывавшие предложенное действие всерьёз, не учитывая находящегося бок о бок с ними ярко выраженного сатирика. Вдобавок чужеродным телом выглядела здесь сценография — в глазах рябило от красных плащей матадоров и цветных фонариков, беспрерывно трещали кастаньеты, то и дело вклинивались танцы. В этой кутерьме исполнявшему главную роль Сергею Александровичу не удалось создать образ жизнерадостного испанца.

Не вызвал большого зрительского ажиотажа и спектакль по пьесе француза Эжена Лабиша «Святыня брака», который был поставлен Николаем Акимовым в 1935 году. Вдобавок и он, и показанный ранее «Севильский оболститель» действовали на противников мюзик-холла, словно красная тряпка на быка: безобразие, опять история из зарубежной жизни, доколе?!

Благо, между этими двумя спектаклями была сделана спасительная для театра «отечественная» прослойка.

Особенность репертуара мюзик-холла заключается в его скромности: там ограниченное число спектаклей, чаще всего дело ограничивается одним. Как поставят, так и будет идти месяцами. Днём репетиции, вечерами спектакли, порой случаются и съёмки в кино. В общем, Сергей Александрович редко был дома, где его ожидали дочь Анна и жена Екатерина Ильинична, погрязшая в домашних проблемах. А муж — известный артист, находится в гуще событий, на сцене и за кулисами его окружают эффектные женщины...

В конце концов произошло то, чего вполне можно было ожидать при таком образе жизни: Сергей Александрович влюбился. Страстно влюбился в коллегу, в артистку мюзик-холла балерину Лолу Добржанскую. И несмотря на всю любовь к дочке, оставил первую семью, переехав к новой жене. Теперь его адрес Большая Садовая, 18, квартира 1. Это случилось в 1935 году.

Между тем нападки на мюзик-холл продолжались с пугающей регулярностью. Если кто и готов был простить само существование жанра, то требовали делать упор на отечественный репертуар. Наши зрители нуждаются в советских произведениях. Разумеется, таких, чтобы в представление можно было включить лучшие цирковые и эстрадные номера.

Дорога ложка к обеду — три автора (и каких!) Илья Ильф, Евгений Петров и Валентин Катаев предложили мюзик-холлу новую пьесу «Под

куполом цирка».

Постановка получилась удачной. Премьеру показали в декабре 1934-го. Спектакль шёл пять месяцев подряд с аншлагами. Впоследствии соавторы без особого труда переделали пьесу в киносценарий, по нему Григорием Александровым был поставлен известный всем и каждому фильм «Цирк». В нём сохранились основные коллизии пьесы, поэтому читатели могут представить, что там происходило. Сергей Александрович играл влюблённого в Раечку Скамейкина, то и дело попадавшего в нелепые ситуации.

Правда, между сценарием, написанным Ильфом, Петровым и Катаевым, и зрелищем, которое увидели кинозрители, существенная разница. Сценарий представлял собой сатирическую комедию, включавшую в себя эпизоды фельетонного характера, острые интермедии. Основной упор в содержании сделан на тему цирка, готовящего представление, превосходящее по всем статьям зарубежные образцы. Режиссёр фильма свёл сатирические моменты на нет, сделав упор на мелодраматическую часть истории о борьбе с расистской идеологией. Заодно Александров убрал чисто развлекательные моменты. Например, выпал эпизод со Скамейкиным, объяснявшимся Раечке в любви и делавшим это крайне спешно, поскольку на улице его ожидало такси с включённым счётчиком. Потом женщина-шофёр преследовала неплатёжеспособного пассажира, намереваясь огреть его гаечным ключом.

Все режиссёрские исправления обедни не испортили — фильму суждена долгая жизнь. Гораздо продолжительнее, чем Московскому мюзик-холлу. Его по-прежнему продолжали атаковать чиновники от культуры. То ругали эстрадных артистов за исполнение драматических ролей, то набрасывались на драматических за исполнение цирковых. Поучали: если касаться западного искусства, следует прежде всего показать его развал. Лучше же его вообще не касаться, делать упор на современную отечественную тематику. Тут уже на подходе следующий соблазнительный материал: Ильф, Петров и Катаев предложили мюзик-холлу новую пьесу «Богатая невеста» — комедию из колхозной жизни. Современнее уже и быть не может. Но...

В конце концов недоброжелатели добились своего — в 1936 году мюзик-холл был закрыт, несмотря на отличные сборы — по воскресеньям два спектакля с аншлагами — и большую прибыль государству.

Закрывался он своим лучшим спектаклем «Артисты варьете». Зрителей собралось видимо-невидимо. После спектакля актёрам устроили овацию, скандировали слова поддержки.

Для Лолы Добржанской увольнение крайне неприятный факт, ей будет трудно найти работу. Мужу проще — Сергей Александрович много снимался в кино, не терял связей с Театром Революции, да и ГосТиМ готов принять блудного сына в свои объятия. Именно туда вернётся Мартинсон. Только это будет ещё не скоро — в сентябре 1937 года.

Глава шестая

ЗДРАВСТВУЙ, ЗВУК!

Кто-то из современных сатириков остроумно заметил: «Театр — это коллектив артистов, мечтающих сниматься в кино».

Это сейчас. Началось же царствование десятой музы в 1920-е годы, когда кинематограф креп и развивался. В 1930-е у «великого немого» появилась возможность разговаривать. Мартинсон, уже отравленный «факсами» ядом кино, при первой же возможности вновь вернулся на съёмочную площадку.

Собственную «звуковую эру» Сергей Александрович начал, снявшись в фильме режиссёра Якова Уринова «Две встречи», который вышел на экраны 29 февраля високосного 1932 года. Сценарий написали сам режиссёр в соавторстве с опытным Яковом Протазановым, одним из своих наставников в кино, — Уринов работал у него ассистентом на картине «Процесс о трёх миллионах».

«Две встречи» до предела пронизан идеологией, иногда его позиционируют как патриотическую драму (но чаще как шпионский фильм). Основное действие разворачивается в 1931 году. По настоянию коллег старый чекист Рыба-конь едет поправить пошатнувшееся здоровье в крымский санаторий. По пути ему вспоминаются события двенадцатилетней давности, происходившие в этих краях. Перед его глазами оживают картины того времени, когда он, командир отряда красноармейцев, воевал здесь с оголтелыми, потерявшими человеческий облик противниками советской власти — бандой, возглавляемой бывшим полковником царской армии Беловым. Его роль исполнил Мартинсон.

Полковник Белов — тот редкий случай, когда Сергей Александрович не использует в своей игре эксцентрических или сатирических красок. Внешне он не похож на врагов, какими тех обычно изображали в советском искусстве. Ходит, по большей части, в штатском — аккуратный костюм-тройка, при галстукe. Лицо вдумчивое — что неудивительно — он постоянно замышляет какие-либо пакости: либо как насолить большевикам, либо как обвести вокруг пальца своих соратников, тайком от них улизнув за границу. У него симпатичная жена (Софья Магарилл), которую он тоже в грош не ставит.

В записных книжках Ильи Ильфа есть такое наблюдение: «Актёры не любят, когда их убивают во втором акте четырёхактной пьесы». В этом

отношении роль Белова вряд ли стала для Мартинсона любимой — полковник-ренегат быстро гибнет от рук своих единомышленников.

За свою жизнь Сергей Александрович снялся в семидесяти пяти фильмах, да ещё озвучивал персонажей почти полсотни мультфильмов. Прибавьте сюда театральные работы, эстрадную деятельность. Трудолюбию его можно позавидовать. Не все роли достойны читательского внимания, среди них много проходных — эпизодических, малоинтересных. После «Двух встреч» в фильме Всеволода Пудовкина «Дезертир» у Мартинсона случилась проходная роль в буквальном смысле слова — он играл Прохожего. Зато в 1934 году Мартинсон был вознаграждён главной — что в дальнейшем выпадало на его долю крайне редко — ролью в комедии режиссёров Якова Протазанова и Порфирия Подобеда «Марионетки».

Советские кинематографисты охотно прибегали к жанру политической сатиры, такие работы весьма востребованы нашими зрителями. «Марионетки» — одна из больших удач.

Действие этого политического памфлета происходит в вымышленной стране Буфферии. Её династическому королю исполнилось всего семь лет, естественно, он не в состоянии управлять государством. Группка капиталистических толстосумов решает посадить на трон человека, которым можно без труда манипулировать, которому легко будет подсказывать решения, полезные для них. Выбор пал на принца До — в «Марионетках» основные персонажи носят имена нот.

Глуповатый принц радуется неожиданно свалившемуся на него громкому статусу и в сопровождении своего личного парикмахера по имени Соль летит из-за границы на коронацию. По пути его укачало, начало сильно тошнить, он не находит себе места и — тут, конечно, сценарная слабость — выпал из самолёта. (Что характерно — при этом не разбился.) Самолёт же долетел до места назначения. Из него выходит Соль, все решили, что это пожаловал новый король. Парикмахер смекнул, мол, отныне он должен изображать настоящего монарха, (тем более что чудом спасшегося короля вскоре примут за брадобрея.) В общем, возникает ставшая уже хрестоматийной ситуация «принц и нищий» в чистом виде, и... тут Мартинсон попадает в свою стихию.

52-летний режиссёр Яков Протазанов — один из основоположников русского кино, начал снимать ещё в 1909 году. Его фильмы пользовались неизменным успехом. Яков Александрович прекрасно владел искусством монтажа, чувствовал камеру. Главным же для него была игра актёров. Он тщательно разрабатывал характер и мотивы поведения героев. Игра

Мартинсона удовлетворяла самым строгим требованиям.

У Сергея Александровича оригинальная внешность: стоит удивлённо вскинуть брови и приоткрыть рот, как его физиономия становится дурашливой. Такая метаморфоза в «Марионетках» тоже присутствует. Однако здесь у артиста, помимо прочего, изменилась осанка, появилась новая непривычная походка. Король-брадобрей ходит величаво и в то же время настороженно. Как же — в любой момент врунишку могут разоблачить и низвергнуть с трона. Держится развязно и в то же время старается не переборщить с демонстрацией своих безграничных возможностей. Достойным партнёром Мартинсона является Анатолий Кторов, исполняющий роль принца До. Главную женскую роль, певицы Ми, сыграла Валентина Токарская — коллега Сергея Александровича по мюзик-холлу, игравшая Бонни в «Артистах варьете». В «Марионетках» она замечательно исполнила пародийную песенку о любителях сладкой жизни:

*Есть на земле далёкий край,
Где нет ни кризисов, ни крахов,
Алмазно-знойный Парагвай,
Страна влюблённых и монахов.*

Почему основные персонажи «Марионеток» носят имена музыкальных нот, можно только догадываться. Зато хорошо понятны остроумные диалоги героев. Особенно это относится к Солю. Он парикмахер, лексикон которого ограничен профессиональными словечками, другие ему малознакомы. Окружающие монарха прихвостни считают его высказывания «большими странностями», тем не менее вынуждены находить в них скрытый смысл. Что делать в стране с демократией? Спрыснуть и освежить. Почему верхушка бедной страны купается в роскоши? Это не роскошь, а гигиена. Что требуется для спасения Буфферии от революционных потрясений? Необходимы горячий компресс, свинцовые примочки... Наговорив очередную порцию нелепостей, король выпроваживает подчинённых из кабинета, подведя итог совещания с неповторимой мартинсоновской интонацией:

— Ну, кажется, воодушевил!

(Кстати, через много лет знакомая коллизия появится в комедии Чарли Чаплина «Диктатор», и там парикмахер становится во главе государства.)

Премьера «Марионеток» состоялась 3 февраля 1934 года. Развешенные по городу рекламные плакаты гласили: «Вся Москва смотрит и слушает

фильм-комедию Межрабпомфильм «Марионетки». В главных ролях: Сергей Мартинсон, Валентина Токарская и Анатолий Кторов».

Да, славный годик выдался для советского кино. Косяком пошли шедевры: «Весёлые ребята», «Чапаев», «Юность Максима», «Поручик Кижее»...

Глава седьмая

С ГОГОЛЕМ НА ДРУЖЕСКОЙ НОГЕ

Было бы в высшей степени странно, если бы обладатель таланта, в котором тесно переплелись насмешливость, сарказм и «невидимые миру слёзы», прошёл мимо творчества Гоголя. Сергею Александровичу приходилось сталкиваться с творчеством великого сатирика, хотя и реже, чем хотелось бы.

Впервые он вышел на сцену в оперетте «Иванов Павел». Второе же появление было в гоголевском «Ревизоре». Этот спектакль под патронажем артистов Санкт-петербургского театра А. С. Суворина подготовили ученики гимназии и реального училища Г. К. Штемберга. Представление состоялось 27 марта 1916 года. Сохранилась программка, в которой указано, что ученик 6-го класса С. Мартинсон играет Петра Ивановича Добчинского.

Следующая встреча с Гоголем тоже в «Ревизоре», в ГосТиМе. На этот раз — Хлестаков, чем и заманил Всеволод Эмильевич Мартинсона в свой театр.

Мейерхольд придерживался принципа — избегать стереотипов. В «Ревизоре» он тоже отказался брать на роль Хлестакова актёров с амплу простачков-любовников, что обычно практиковалось. Предпочёл взять эксцентриков — Гарина и Мартинсона, с появлением в труппе Сергея Александровича они репетировали параллельно.

Всеволод Эмильевич учитывал специфику артистов. Он подбирал для каждого особую манеру игры. В результате мартинсоновский Иван Александрович был откровеннее и несуразнее гаринского, попроще. Стало быть, доступнее для зрителей.

Репетиции репетициями, а когда спектакль пошёл, играл только Гарин. Сергею Александровичу надоело сидеть без дела, он взял и уволился из ГосТиМа, остался только в Театре Революции. А три года спустя Мейерхольд попросил его к себе в театр, провёл в кабинет, усадил артиста напротив и, пародируя Городничего, начал:

— Я пригласил вас, чтобы сообщить неприятное известие: вы будете играть Хлестакова.

Сергей Александрович не стал вспоминать старые обиды, согласился вернуться. Тем более Мастер подчеркнул, что избавит артиста от излишнего диктата. Он предложил ему на первом этапе подготовить роль без его участия:

— Театр сейчас едет с гастролями на Украину. Сначала мы будем в Харькове, потом в Киеве. А вы сразу ежайте туда и готовьтесь.

На берега Днепра Сергей Александрович поехал в компании с режиссёром-лаборантом Павлом Цетнеровичем. Павел Владиславович вводил артиста в курс дела, знакомил с подробностями хорошо апробированного спектакля.

За пять дней до объявленного «Ревизора» с новым участником из Харькова приехала труппа ГосТиМа во главе с Мейерхольдом, и все собрались на просмотр подготовленных за это время эпизодов. Коллеги более чем одобрительно отнеслись к находкам артиста. Когда шла сцена вранья, Мейерхольд аплодировал ему пять раз.

Много оригинальных находок было в исполнении Сергея Александровича. Например, об одной он рассказывал театральному критику Александру Маркину: «Там у нас и вист свой составился, — с важностью произносил Хлестаков и загибал растопыренные пальцы: — министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий посланник...» На большой палец посланника не хватало, и палец оставался торчать. Хлестаков глядел на него в недоумении, пожимал плечами и снова начинал: «... министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий посланник...» Большой палец по-прежнему торчал. Тогда Хлестаков, как бы решив трудную задачку, с решимостью загибал его и торжественно объявлял: «...и я!» Эти министры и посланники были для него как бы реальнее его собственной персоны»^{154}.

Свои впечатления от игры Сергея Александровича в «Ревизоре» удачно сформулировал театральный критик Яков Варшавский: «Мартинсон играл человека ничтожнейшего, пустышку невесомую — он умел, как никто, делать своих персонажей как бы парящими над сценой. Он был почти нематериален; голова вот-вот отделится от корпуса, руки жили своей жизнью, речь рассыпалась на междометия, внезапные выкрики, шепоток, скороговорки... Хлестаков растворялся, исчезал, завивался в пустоту»^{155}.

Успех был несомненный. Когда в следующем году ГосТиМ поехал на гастроли в Германию и Францию, Хлестакова играл Мартинсон. Он был восторженно принят публикой.

На этом его «гоголиана» не закончилась. В середине 1930-х годов на горизонте замаячил ещё один звёздный час Мартинсона — к столетию со дня первой постановки «Ревизора» в Александрийском театре, что произошло 19 апреля 1836 года, на студии «Украинфильм» захотели экранизировать гоголевскую комедию. Сергей Александрович был

приглашён на роль Хлестакова.

Всё началось в августе 1934 года, когда киевская киностудия «Украинфильм» заключила с писателем Михаилом Булгаковым договор на сценарий экранизации «Ревизора». Киевляне очень рассчитывали на сотрудничество со своим именитым земляком, обхаживали его, как могли, дважды Михаил Афанасьевич с женой приезжал за счёт киностудии в Киев. Заказанную работу автор должен был представить к 25 февраля следующего года. Срок достаточный, и Михаил Афанасьевич за это время сделал не один, а четыре варианта сценария. Что-то хотел переделать сам, какие-то замечания делала студия, большие исправления вносил и фанатичный поклонник Гоголя режиссёр Михаил Каростин. (Его фамилию пишут двояко, иногда, в частности жена Булгакова в дневниках, — через «о»: Каростин.)

Булгаков отказался от рабского пересказа содержания пьесы, её механического переноса на экран. Ему было важно разобраться в специфических чертах художественного мира Гоголя, логике его творчества. Он делал попытки передать суть гоголевской фантасмагории. Иногда это получалось удачно, иной раз чисто формально, прямолинейно. Скажем, при реплике Хлестакова: «С хорошенькими актрисами знаком» на коленях у него сидела балерина. В другом эпизоде он стоит перед зеркалом и видит себя в фельдмаршальском мундире. Когда Иван Александрович говорил: «С Пушкиным на дружеской ноге», на экране появлялся совершенно пьяный Пушкин с бокалом вина в руке, чокался с Хлестаковым.

Мельком упомянутые в каноническом тексте слова развёртывались в полнокровные сцены. Вот проголодавшийся Хлестаков охотится на кур, вот он управляет департаментом...

Многие сценарные находки убирались руководством студии, приходилось делать поправки. У студийного начальства было желание максимально придерживаться оригинала.

Михаил Каростин проявил такую небывалую активность в работе над сценарием, что сам Булгаков посчитал, что его имя следует включить в титры. Договор дважды перезаключали, и в конце концов Каростину причиталось 75 процентов гонорара.

Наконец сценарий принят, и труппа взялась за дело. Осипа играл Иван Штраух, двоюродный брат будущего исполнителя роли Ленина в фильмах Сергея Юткевича; Городничего — Геннадий Мичурин из ГосТиМа, Анну Андреевну — популярная украинская актриса Наталья Ужвий, Добчинского — не менее популярный Гнат Юра.

Съёмки проходили весело, с частыми импровизациями, многое придумывалось на ходу, обсуждалось, доводилось до кондиции. Сохранился дневник художника-постановщика Алексея Бобровникова, в котором тот писал: «Прекрасен был Сергей Мартинсон, не повторявший того, что он делал у Мейерхольда. Каростин и Мартинсон всё время придумывали новые решения. Помню репетицию сцены появления городничего у Хлестакова в гостинице. Оба испуганы встречей. В комнате, у поломанной лестницы, две колонны. Вокруг одной от страха должен был трижды обвиться Мартинсон. Обвиться спиралью, как требовал режиссёр. Несмотря на всю свою великолепную пластику, актёр не смог выполнить задание Каростина. Мы все подсказывали и даже показывали, как это нужно сделать, что вызывало общий смех»^{156}.

Можно представить, как сыграл бы Сергей Александрович и другие эпизоды сценария, до которых у съёмочной группы не дошли руки.

«И насколько в гостинице городничего, в связи с приездом ревизора, атмосфера была напряжённой, настолько в трактире местной гостиницы чувствовалось благорастворение.

Старенькая попорченная шарманка играла тихую, приятную мелодию, под звуки которой Петры Ивановичи завтракали, иногда перемежая рыбные блюда приятельскими поцелуями, которые между ними были в совершенном обычае.

Музыка неожиданно прервалась, и в трактире появился молодой человек недурной наружности, в цилиндре, одетый от лучшего петербургского портного и с тростью в руке.

Молодой человек, мучимый какой-то страстью, ходил по трактиру, лицо его менялось каждую секунду.

Он с мутными глазами налетел на Петров Ивановичей, вскинул на нос позолоченную лорнетку, заглянул им в тарелки, где лежала рыба, проглотил слюну и вышел из трактира»^{157}.

Или:

«А Иван Александрович Хлестаков, тот, о котором рассказывали Петры Ивановичи, шёл по улице уездного города, терзаемый голодом.

До его слуха долетел уже знакомый нам голос торговки:

— А вот горячие пирожки...

Хлестаков как зачарованный шёл на призыв бабы, и даже тросточка застыла в каком-то напряжённом положении.

Иван Александрович нерешительно задержался возле торговки и с видом знатного путешественника обзирал окрестности. Трость

Хлестакова, его гордость, являла собой дополнение к неотразимому виду «петербургского льва». Короткая блестящая палочка, отнюдь не предназначенная для опоры, в руках Хлестакова превращалась в волшебный жезл.

Иван Александрович стоял у самого ведра, спиной к торговке, и через плечо заглядывал.

Тросточка за спиной Хлестакова пришла в виртуозное вращение. Баба глазела на быстро мелькающий конец трости, и вдруг глаза её наполнились чрезвычайным удивлением.

Волшебная трость Ивана Александровича, откинув край промасленного одеяла, быстро исчезла в ведре и сейчас же показалась обратно, унизанная двумя дымящимися пирожками.

Глаза торговки выпучились, как будто хотели выстрелить. Раздался бабий визг.

Иван Александрович почувствовал, как его что-то рвануло назад, но он сделал последнее усилие и, вырвав трость, помчался по улице, а в спину ему несло:

— Прощельга ты, а не барин...»^[158]

В перерыве между съёмками Мартинсон много пел и шутил, он был душой компании. Вместе с братьями Штраухами из каких-то ошмётков декораций соорудили нечто вроде тренажёра, на котором соревновались в ловкости.

Отсняты были всего два эпизода, в одной декорации, в гостинице — первый визит Городничего к Хлестакову и финальная сцена. Однако и этого оказалось достаточно для того, чтобы недоброжелатели со всей мощью ополчились на будущий фильм. Возможностей у них было — хоть отбавляй. 28 января 1936 года в «Правде» была опубликована редакционная статья «Сумбур вместо музыки». Через месяц в московском Доме кино состоялась дискуссия, на которой отснятые фрагменты были подвергнуты резкой критике начальником Главного управления кинофотопромышленности Борисом Шумяцким, а следом за ним масла в огонь подлил известный кинорежиссёр Александр Довженко. Набор обвинений по тем временам был грозный — режиссёр запутался в формалистической паутине, отсутствует художественная правда, смысл и содержание пьесы извращены...

Съёмки «Ревизора» были прекращены. Для Булгакова это было второе «гоголевское» фиаско. Пару лет назад после успешной мхатовской инсценировки «Мёртвых душ» руководство московской кинофабрики «Союзфильм» заключило с ним договор на экранизацию этого

произведения. Драматург проделал большую работу, но потом не нашёл общего языка с режиссёром Иваном Пырьевым, и дело заглохло. Здесь же работа была прекращена начальственным окриком, что совсем досадно.

В общем, Николай I, присутствовавший на первом представлении гоголевской комедии сто лет назад, был менее строг по отношению к «Ревизору». В отличие от бурного негодования советских номенклатурщиков с их «оргвыводами», император только сказал: «Ну и пьеска! Всем досталось, а мне — более всех!»

Если неудачная попытка экранизации «Ревизора» стала для Булгакова вторым фиаско его «гоголиады», то для Мартинсона — первым. Второе случилось осенью 1940 года, когда он собирался играть Ивана Ивановича Перерепенко, того самого, который поссорился с Иваном Никифоровичем, в снимающейся на «Союздетфильме» комедии. Однако в последний момент режиссёры Андрей Кустов и Анисим Мазур предпочли взять на эту роль Владимира Попова из МХАТа.

Забегая вперёд отметим, что Сергей Александрович ещё дважды соприкасался с творчеством Гоголя. В 1961 году он снялся в художественном фильме режиссёра Александра Роу «Вечера на хуторе близ Диканьки», где сыграл незадачливого дьяка Осипа Никифоровича, который был застигнут врасплох в избе у Солохи и в результате наряду с другими «посетителями» распутной бабёнки вынужден спрятаться в мешке.

Гораздо больший отклик в зрительской среде вызвало его участие в полнометражном мультфильме «Пропавшая грамота» — хотя там «играл» лишь его голос, Мартинсон озвучивал Ведьму.

Эта картина снята в передовой по тому времени технологии «ротоскопирование». (В профессиональном обиходе её называли «эклер» — по марке проекционного аппарата «Éclair».) Суть этого метода состоит в том, что сначала на плёнку снимали игру настоящих артистов, а потом художники вручную, кадр за кадром, обрисовывали весь мультфильм. Поэтому все персонажи похожи на озвучивавших их артистов. Круглолицего Казака озвучивал Михаил Яншин, бравого и победительного Запорожца — громкоголосый Борис Ливанов. Ну а востроносая Ведьма как две капли воды похожа на Мартинсона.

Глава восьмая

ЖЕРТВЫ ИСКУССТВА

Где бы ни работал Мейерхольд, вокруг каждого его спектакля возникала шумиха. ГосТиМ в этом смысле не стал исключением. Крупный московский театр на виду и у зрителей, и у критики, и у властей предрержащих.

25 мая 1937 года, через день после публикации пресловутой статьи Михаила Царёва «Почему я ушёл из театра им. Мейерхольда», Всеволод Эмильевич выступил с трёхчасовым докладом на активе театра. Он нарисовал идиллическую картину, мол, у нас всё благополучно, к двадцатилетию Октября заказана инсценировка романа «Как закалялась сталь», Всеволода Вишневского попросили написать новую юбилейную пьесу. На вопрос, почему уходят актёры, ответить затруднился. «Что же касается М. Царёва, то его актёрская школа всегда была чужда моей. Естественно, он ушёл...»

29 мая журналистский отчёт об этом совещании появился в газете «Советское искусство», он сопровождался язвительным комментарием. Следует признать, что постепенно количество положительных отзывов о ГосТиМе в прессе начинало уменьшаться. Количество же отрицательных росло с феерической скоростью. Причём критика сплошь и рядом принимала характер окрика.

Критический вал достиг апогея 17 декабря 1937 года, когда в «Правде» была опубликована статья тогдашнего председателя Всесоюзного комитета искусств при Совете народных комиссаров СССР Платона Керженцева о ГосТиМе под говорящим названием «Чужой театр».

В своё время этот Керженцев был активным деятелем Пролеткульта — организации пролетарской самодеятельности при Наркомате просвещения. Там он столь усердно ратовал за отход от профессионального театра к любительскому, что получил от партийного руководства по шапке. Его перебросили на другую работу. Платону Михайловичу к этому не привыкать. Он типичный номенклатурщик, год-два работал на одном месте, потом его переводили. Занимался разными видами деятельности: дипломатической, издательской, партийной, был рьяным сторонником научной организации труда. Должности менял как перчатки. То он где-нибудь полпред, то председатель редакционного совета крупного издательства, то заместитель управляющего Центрального статистического

управления СССР, то управляющий делами Совнаркома, то председатель Комитета по радиофикации и радиовещанию... Всего не перечислить. С 1936 года «посажен» на искусство.

И вот эпическое начало его статьи в «Правде»:

«К двадцатилетию Великой социалистической революции только один театр из 700 советских профессиональных театров оказался и без специально приуроченной к Октябрьской годовщине постановки, и без советского репертуара. Это — театр им. Мейерхольда».

Дальше пошло-поехало. Театр не отобразил нашу эпоху, образ Ленина, проблемы строительства социализма, борьбу с врагами народа, пролетарский оптимизм, героизм революционной молодёжи. Пытался противопоставить свою линию партийному руководству. Не может понять советскую действительность. «Присяжными поставщиками В. Мейерхольда оказались господа Эрдман, Третьяков и др. Мейерхольд хвастал, что он поставит пьесы теперь разоблачённого шпиона Бруно Ясенского, исключённого из Союза писателей поэта Корнилова и тому подобных господ...»; «В ряде пьес, поставленных театром, советская действительность давалась грубо искажённо, издевательски враждебно. «Окно в деревню» явилось карикатурой на советскую деревню. Именно такими словами охарактеризовали эту постановку крестьяне, которым она специально была показана...»; «В самых первых статьях о формализме «Правда» специально говорила о формалистских ошибках В. Мейерхольда, но он отнёсся к этой критике, по обыкновению, несерьёзно и безответственно. Формалистскими ошибками В. Мейерхольд был заражён больше, чем кто-либо, но он не сделал для себя никаких выводов из статей «Правды». Вместо критики своих политических ошибок и пересмотра своего ошибочного творческого пути В. Мейерхольд отделался лишь пустым зубоскальством по поводу мейерхольдовских ошибок в других театрах. Он не исправил идеологических искажений и формалистских вывертов в пьесах текущего репертуара, а юбилейную постановку к двадцатилетию Октября дал в политически враждебной трактовке и с ошибками формалистского и грубо натуралистического порядка...»

Свой обвинительный синодик автор заканчивает риторическим вопросом: «Разве нужен такой театр советскому искусству и советским зрителям?»

Вопрос чисто риторический. На дворе конец 1937 года, террор разгулялся со страшной силой, аресты и расстрелы — как из рога изобилия. Знал же, стервец, чем чревата для Мейерхольда такая статья, и всё-таки напечатал.

Это для нас сейчас Керженцев подлец и доносчик. Для современников же он был важным начальником, которому подчинялись. Сигнал получен, театру нужно реагировать. Несколько дней в ГосТиМе проводились собрания, вырабатывалась тактика поведения. Большинство сотрудников склонялись к тому, что бесполезно лезть на рожон — нужно признать статью правильной, критику справедливой, виноваты, исправимся. Может, тогда отцепятся со своими директивными указаниями.

Чёткой линии поведения выработано не было, каждый выкручивался, как мог. Одни с пеной у рта защищали Мастера, например, всегда игравший положительных героев Николай Боголюбов, другие крыли его почём зря.

Желающих выступить было больше восьмидесяти человек. Собрание растянулось на три дня (17, 23 и 27 декабря). Всё было на тех темпераментных обсуждениях: и сводились личные счёты, и проявлялись элементы двурушничества, и сквозили элементы подхалимажа перед непосредственным вышестоящим начальством и раболепия перед Сталиным.

Мартинсон посетил собрание на второй день.

Судя по сохранившимся в архивах протоколам, Сергей Александрович на подобные сборища ходил раз в год по обещанию. А тут пришёл, к выступлению подготовился. Наверное, имеет смысл привести его полностью. Пересказ — это сродни редактированию, в любом случае вкрадутся искажения. Лучше прочитать подлинник. Кстати, некоторые из выступавших потом вносили в протокол поправки. Отчасти это оправданно, потому что говорили без бумажек, импровизировали, поэтому встречаются оговорки, неудачные выражения, подводит грамматика. Иные же, опасаясь последствий, хотели изменить смысл сказанного, смягчить острые места. Сергей Александрович ничего менять не стал. Вот что он сказал:

«Мейерхольд и театр. Коллектив и одиночка. Одиночка против коллектива.

Политическая форма деятельности нашего театра и политическая форма деятельности Мейерхольда — художника, режиссёра и руководителя, которая была за последнее время на страницах печати, оценка правильная и своевременная.

Каким же образом случилось то, что мы все пришли к этому? Благодаря системе Мейерхольда. Мейерхольд подмял под себя коллектив, он подавил волю коллектива. Мы допустили произвести над собой такую операцию. Мейерхольда не интересует коллектив, Мейерхольда не интересует ансамбль. Мейерхольда не интересует двигатель театра —

актёр. Актёр в театре Мейерхольда исполняет роль марионетки, для него предназначены специальные мизансцены, которые предлагает режиссёр.

Отсюда отсутствие образа. Мы не работаем над образом. Вся система Мейерхольда построена на отрицании системы внутреннего оправдания. Вот почему и нет настоящей художественной правды, вот почему и нет подлинного реализма, вот почему остаётся формализм.

Формализм не сцепляется, формализм не вяжется с советской действительностью. Поэтому здесь нет пьес, изображающих советского героя. Нельзя изобразить советского героя приёмами формализма.

Отсюда умышленный отход от советской тематики.

При этой системе кадры у нас не воспитываются. Неизвестно, как по такой системе сыграть, предположим, роль царя Фёдора или роль Анны Карениной. Артисты неудовлетворённые уходят. Станиславский в своей книге, очень самокритической, очень метко говорит по поводу того, как составлялся Художественный театр. Он говорит, что мы не нанмали актёров, а мы их коллекционировали, выращивали.

Здесь происходит как раз противоположное. Театр стал ненужным.

Я сегодня прочёл газету: «...напрасно он утешается сам и пытается утешить других тем, что воспитанный в этой насквозь прогнившей атмосфере коллектив будто бы полностью здоров и крепок. Коллектив, годами терпевший подобное положение в театре, никак не может быть признан здоровым».

И вот у нас, говоря о самокритике, до моего выступления почти никто не говорил о себе. Я говорю потому, что в печати неоднократно по поводу меня тоже были упрёки в формализме. И когда в прошлый раз выступал, я говорил о формализме. Я говорил о том, каким способом надо было бы нам излечиваться коллективно от формализма. И вот почему я сейчас должен говорить и о себе.

Я пришёл сюда тоже три месяца тому назад, чтобы сбросить с себя вот этот дёготь, чтобы вымыться вместе с вами, вместе со всем коллективом. И тем не менее я не видел в выступлениях наших товарищей самокритики по отношению к себе. Только обвинения Мейерхольда. (*Аплодисменты.*)

Разве та критика, о которой говорил сегодня Кудлай, не повлияла отрицательно на Мейерхольда, как художника, в своё время, давно, когда хвалили. Разве эта критика не сыграла также медвежьей услуги в отношении, скажем, меня?

Почему же остальные товарищи, выступавшие здесь, не говорят о том, что по существу если прийти в зрительный зал и посмотреть на сцену, то человек 20 с каждого спектакля можно сюда привести и они тоже скажут о

формализме, скажут о том, что они тоже должны излечиваться от этого. Давайте же, товарищи, будем иметь мужество сознаваться в том, что мы тоже должны каяться.

(ГОЛОСА — Правильно.)

Неужели вы думаете, что наша индустрия, что наша промышленность, что наше коллективное хозяйство строились на одиночках? Разве так смотрит партия и правительство? Разве одиночка, хотя и будучи очень талантливой, должна работать оторванно и не связано с коллективом? Нет, не так.

Товарищи, сейчас при таком положении часть наших товарищей ещё не сознаёт своих ошибок. Я уже сказал о том впечатлении, какое произвела на меня пресса и указания партийных органов в статьях, которые появились в последнее время. Такой театр, как сказал товарищ Сталин относительно выбираемых депутатов 11 декабря, действительно на данном отрезке времени «ни богу свечка, ни чёрту кочерга». *(Аплодисменты.)*^[159]

По сути дела, проходило ведомственное производственное совещание, можно сказать, собрание трудового коллектива. Тут дозволено и спорить до хрипоты, и вволю поругаться. То обстоятельство, что беспартийный Мартинсон ссылается на указания «руководящей и направляющей», апеллирует к Сталину, не должно удивлять — это не более чем формула речи. Тем более что выступления стенографируются. Но всё равно происходящее здесь дело семейное, посторонних не касается. Многие выступающие следом за Мартинсоном солидаризировались с ним. Это не означает, будто все сдрейфили. Просто решили, что среди своих можно высказываться начистоту. Попадались ещё такие наивные люди.

Однако, что говорили сотрудники театра, руководителей страны интересовало меньше всего. 8 января 1938 года в «Правде» было напечатано постановление ЦК ВКП(б) о ликвидации Государственного театра имени Мейерхольда.

Глава девятая

КЕРОСИН-БЕНЗИН

Отдохнув месяц после сдачи «Музыкальной истории», режиссёр Александр Ивановский приступил к съёмкам музыкальной кинокомедии «Антон Иванович сердится».

Как писал Пушкин, бывают странные сближения. Существуют они и в кино. Названия некоторых фильмов сразу вызывают ассоциации с другими. Тогда получается «мы с Тamarой ходим парой» — «Весёлые ребята» и «Волга-Волга», «Смелые люди» и «Застава в горах», «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году»... Когда вспоминаешь «Музыкальную историю», на память сразу приходит «Антон Иванович сердится».

Если копнуть поглубже, в кино сближения не такие уж и странные. Чаще всего они объясняются либо схожей тематикой, либо одной и той же съёмочной группой, либо совпадающим временем выхода на экраны.

У «Музыкальной истории» и «Антон Иванoviча...» совпадают многие факторы. Сценарии обоих фильмов написали Георгий Мунблит и Евгений Петров. За короткое время они не могли изменить свою творческую манеру. Оба фильма один за другим снял режиссёр Александр Ивановский. И главное: очень схожая — музыкальная — тематика. В «Истории» речь идёт о самодеятельности, о том, как самородок проходит путь «от артиста из народа до народного артиста». (Это уже Михаил Вольпин и Михаил Исаковский в «Кубанских казаках».) В «Антоне Иванoviче» конфликт интересов профессиональных музыкантов — между сторонниками классической и современной музыки, считай, между консерваторами и реформаторами.

...Профессор консерватории, органист Антон Иванович Воронов выше всего на свете ставит серьёзную музыку. Это для него — святое. Только такой музыкой следует заниматься людям. Лёгкая музыка (оперетта, фокстроты, джаз) недостойна того, чтобы на неё обращали внимания. Между тем его родная дочь Симочка мало того что является приверженцем современных ритмов, она тайком от отца репетирует главную роль в оперетте. Конечно, об этом Антону Иванoviчу донесли, он страшно сердится. Потерял покой и сон, а когда наконец заснул, ему приснился его кумир — Иоганн Себастьян Бах. В доверительной беседе немецкий классик признался, что любит весёлую музыку и даже мечтал сочинить оперетту. Это признание произвело переворот в истерзанной душе Антона

Ивановича, и он смирился с музыкальными вкусами представителей молодого поколения: талантливой Симочки и влюблённого в неё композитора Мухина. («Перековка» из-за встречи во сне — не бог весть какой удачный сюжетный ход, только нужно учесть, что это комедия, тут многое допустимо. В мемуарах Ивановский признаётся: «Я хотел дать в руки Баху кружку пива, но ограничился табакеркой».)

Есть ещё один пункт совпадения «Антон Иванovich» с «Музыкальной историей» — в центре внимания обеих картин находится комический персонаж. Это не удивительно, особенно если вспомнить, что один из соавторов сценария, Евгений Петров, классик советской сатиры. Странно было бы, не используя он сильные стороны своего таланта. Тем более что быстрый способ перековки Антона Иванovichа во сне выглядит уж очень надуманно.

В «Музыкальной истории» комического персонажа, таксиста Тараканова, замечательно сыграл Эраст Гарин. Чтобы не амортизировать один успех, в новой картине режиссёр пригласил другого комика высокого ранга. Выбор пал на Мартинсона.

Сергей Александрович играет композитора Керосинова. Это обманщик и ловкач, каких свет не видывал. Из породы тех, кто «всегда приходит или к завтраку, или к обеду». Он живёт в квартире Вороновых. Видимо, заморочил голову Антону Иванovichу, выдавая себя за гонимого сторонника серьёзной музыки, тот и приютил его. Врёт Керосинов на каждом шагу. С этим зрители сталкиваются при первой встрече: сказав хозяевам, что будет работать, писать симфонию, тот закрылся в «своей» комнате. Сам же, завалившись на кровать, с увлечением читает о приключениях Шерлока Холмса. Читает с такими ужимками, сопровождает чтение такой потрясающей мимикой, что смотреть эти кадры без смеха невозможно.

Остальные эпизоды с участием Керосинова, декларирующего свой девиз «Музыку надо не сочинять, а изобретать!», под стать первому. Причём текста у Мартинсона не очень много. Однако его феноменальная мимика делает каждый эпизод запоминающимся. Самая известная сцена фильма происходит на квартире опереточной примадонны, которой Керосинов приносит заказанный ею «номер на три минуты с танцами», а это оказывается плагиат — парафраз песенки «По улице ходила большая крокодила».

Кстати, не он первый позарился на эту мелодию. В начале прошлого века служивший в Одессе капельмейстер Лев Чернецкий сочинил военно-патриотический марш пехотного полка, назвав его «Дни нашей жизни». Мелодия получила популярность, её «заимствовали» в разных странах, в

России неизвестные авторы написали на этот мотив слова. Керосинов попытался выдать жемчужину городского шансона за своё творение, написав новый текст:

*Надюша, вспомни вечер
и радость первой встречи,
она, она
волнует без вина...*

Бесстыжего обманщика моментально разоблачили. В этой сцене Мартинсон продемонстрировал набор его фирменных, неповторимых гримас и звуков. (Что-то подобное через много лет удавалось делать французскому комику Луи де Фюнесу. Но наш — лучше!)

Оборотная сторона успеха: когда персонажи, придуманные авторами, становятся нарицательными, переключиваются в анекдоты (Василий Иванович, Штирлиц), а исполнители обрастают кличками. После выхода «Подкидыша» мальчишки на улицах дразнили Раневскую: «Муля, не нервируй меня!» После «Антон Ивановича...» исполнителю роли Керосинова вслед кричали: «Керосин-бензин!» (Это прозвище композитору дала в фильме насмешливая Симочка.) Если Раневскую её дразнилка раздражала, то Сергей Александрович с его стальными нервами лишь снисходительно ухмылялся.

Только это ещё будет нескоро — съёмки фильма «Антон Иванович сердится» завершились 21 июня. На следующий день фашистские войска перешли границу Советского Союза. Началась Великая Отечественная война.

Фильм «Музыкальная история» вышел в прокат в октябре 1940 года. Он сделал хорошие сборы, оказался в лидерах проката. За первый год показа его посмотрели около 18 миллионов зрителей, а к 1947-му — 100. «Антон Иванович сердится» вышел в августе 1941-го. Время не такое, чтобы людей тянуло в кино, обстоятельства изменились. Поэтому картину смотрели от случая к случаю, с трудом собирая зрителей. В документальной книге «Дневные звёзды» Ольга Берггольц писала:

«У нас, в Ленинграде, перед самой войной должна была пойти музыкальная кинокомедия под таким названием, и потому почти к каждому фонарному столбу прикреплена была довольно крупная фанерная доска, на которой большими цветастыми буквами было написано: «Антон Иванович сердится». Больше ничего не было написано. Кинокомедию мы посмотреть

не успели, не успели снять в первые дни войны и эти афиши. Так они и остались под потушенными фонарями до конца блокады.

И тот, кто шёл по Невскому, сколько бы раз ни поднимал глаза, всегда видел эти афиши, которые, по мере того как развёртывалась война, штурм, блокада и бедствие города, превращались в некое предупреждение, напоминающее громкий упрёк: «А ведь Антон Иванович сердится!» И в представлении нашем возник какой-то реальный, живой человек, очень добрый, не всё понимающий, ужасно желающий людям счастья и по-доброму, с болью сердившийся на людей за все те ненужные, нелепые и страшные страдания, которым они себя зачем-то подвергли».

Фактически премьера «Антон Ивановича...» состоялась после окончания войны, тогда фильм широко пошёл по экранам. Рейтинги тогда не измерялись, всё же, думается, в итоге они с «Музыкальной историей» сравнялись.

Глава десятая

О БЕДНОМ КАРАНДЫШЕВЕ ЗАМОЛВИТЕ СЛОВО

После закрытия мюзик-холла Елена Сергеевна работу не находила, да и не очень-то искала. Вскоре стало и вовсе не до этого — готовилась стать матерью.

Вся страна знала, что в декабре 1939-го советский народ будет отмечать шестидесятилетие любимого вождя и учителя. У Сергея Александровича в этом году тоже юбилей, правда, малый — в феврале ему стукнуло сорок. Жена подготовила ему подарок — 27 января 1939 года родила сына. Назвали в честь дедушки — Сашей. Забот у отца прибавилось, дочке тоже помогать нужно, Анечке уже одиннадцать... Сплошные расходы.

17 мая 1939 года Сергей Александрович написал в дирекцию Театра Революции заявление:

«15 лет тому назад я впервые вступил в труппу Моск, театра Революции. Переходя в 1929 г. из т-ра Революции в театр им. Вс. Мейерхольда, я, по моей квалификации и по окладу, находился в ряду первых артистов театра, получал с ними равное материальное вознаграждение...

Прошло десять лет. За это время я был 2 раза в театре им. Вс. Мейерхольда, уйдя от него в 1932 г. в театр Мюзик-холл и вернувшись после ликвидации м.-х. обратно в 1937 году, с тем же окладом (800 руб.), который был у меня по театру Мейерхольда ещё в 1932 году.

Теперь, после ликвидации т-ра Мейерхольда, я уже 1,5 года вновь работаю в Театре Революции.

Только теперь, после моего 10-летнего отсутствия, я по получаемому окладу оказался на последнем месте среди первых.

Прошу дирекцию театра Революции пересмотреть мой оклад»^{160}.

Просьбу артиста не оставили без внимания — с 1 октября ему установили оклад почти вдвое больше: 1500 рублей. Но и нагрузка у него увеличилась — уже играл в «Павле Грекове» и начались репетиции «Бесприданницы».

Театр скромненький, звёзд с неба не хватает, однако кое-какие удачи там случались. В предвоенные годы ещё бытовала допотопная манера

«ходить на актёра». Она сохранилась с тех пор, когда на подмостках выступали легендарные артисты Мочалов, Ермолова, Мамонт Дальский. Кумиров имелось немало. Они попадались не только в ведущих театрах, но и во второстепенных. В частности, зрителей Театра Революции покорили Мария Бабанова (Диана в «Собаке на сене») и Юдифь Глизер (Елизавета в «Марии Стюарт»), При этом актёрский успех не имел прямо пропорциональной зависимости от качества пьесы. Например, в 1939 году театральная Москва повалила на Мартинсона, игравшего в ничем не примечательной пьесе «Павел Греков». Идейное содержание её проще простого: политическая слепота и забота о собственной карьере позволяют врагам нашей страны очернять и убирать из общественной жизни честных и порядочных членов партии.

Действие первых картин этой пьесы Бориса Войтехова и Леонида Ленча происходит в 1930 году в отдалённом пограничном районе Средней Азии. Сюда приезжает из Москвы 22-летний комсомольский работник Павел Греков. Ему поручено наладить оптимальным образом посевные работы и сбор урожая хлопка. (Правда, раньше он с этой сельскохозяйственной культурой совершенно не сталкивался. Ну, да где наша не пропадала.) В этих краях происходит жестокая борьба сторонников советской власти с басмачами, богатеями, баями и прочей нечистью, которых провоцирует на конфликт белоэмигрант Левицкий. В перечне действующих лиц про него сказано — «бывший офицер, тёмная личность». Он антагонист положительного Павла Грекова, можно сказать, его демон. Все беды происходят из-за этого недобитка.

Левицкого вообще можно считать героем второго плана. Он и появляется-то всего три раза. Сначала как неприкаянный бродит по стоянке тракторной бригады. Людей не хватает, каждый работник на счету. В принципе, бывший белогвардеец арестован, его должны отправить в райцентр, но пока пусть потрудится на благо Советской страны, поможет с севом. По тому, как держится Левицкий, как он разговаривает, за версту видно, что это отъявленный антисоветчик, никакой пользы от него не будет. Держится среди хлопкоробов он независимо, постоянно иронизирует, обращается ко всем «мон шер», вставляет в речь другие французские словечки. Он кичится своим аристократическим прошлым, с тоской вспоминает о нём, каламбурит. Про кого-то из петербургских знакомых рассказывает: «Он говорил, что пули вредны для здоровья. Для моего здоровья тоже вредны пули. Я предпочитаю пульку в преферанс».

Разумеется, этот тип при каждом удобном случае помогает местным националистам и шовинистам проводить вредительские акции. Когда же

Павел Греков хотел его прищучить, этот вражина сбежал.

Второй раз он случайно появляется в поезде, на котором Греков случайно едет в командировку в Москву. Прошло четыре года. Павел уже парторг крупной стройки. Завидев Левицкого, он опять хочет арестовать его. Уже пошёл за проводником. Но, как назло, с ним ехал сотрудник, некто Сорокин, который в глубине души симпатизировал врагам народа. Только Греков вышел, как:

«Сорокин (*отпуская Левицкого, шепотом*). Беги!

Левицкий бежит».

Под занавес третье появление матёрого врага — в кабинете начальника отдела НКВД, его приводят туда арестованного. Перетрусивший Левицкий сразу разоблачает своего союзника Сорокина, который украл у Грекова партбилет, из-за чего разгорелся весь сыр-бор.

Нужно обладать незаурядным артистическим талантом, чтобы на таком чудосочном материале создать запоминающийся художественный образ. Мало того что посмотреть игру Мартинсона в «Павле Грекове» ломилась публика. Описание этой роли заняло место в истории советского театра. Из поколения в поколение передаётся, как роль Левицкого становилась полнокровной, приобретала необходимую объёмность, а также идейную заострённость. Он появлялся в убогом наряде, с которым контрастировали его пижонские замашки. Чувствовалось, ему противно всё окружение, сплошная голытьба — хлопкоробы и трактористы. Прошло четыре года, и в вагоне скорого поезда Левицкий одет прилично, обрёл уверенность. Лишь встреча с Грековым сбила с него спесь — приходится срочно бежать. Всё же милиционеры его задержали. И в кабинете следователя этот щёголь опять появляется в непрезентабельном виде: небритый, нечёсанный, в замызганной одежде. Под стать лохмотьям и его унылое настроение, он потерпел фиаско. Единственное, что его хоть как-то поддерживает, так это то, что он может насолить своему соратнику Сорокину. Мол, мне плохо, но тебе, гаду, будет ещё хуже. Мартинсон сумел досконально разобраться в психологии врага и точно выверенной мимикой, выразительным взглядом ему удалось передать душевное состояние Левицкого.

Пьесу Войтехова и Ленча «Павел Греков» ставили по всей стране, трудно назвать крупный город, где бы она ни шла. Сейчас же о ней ни слуху ни духу. Мне посчастливилось как сатирику часто общаться с одним из двух её авторов — Леонидом Сергеевичем Ленчем. Доброжелательный человек, он на правах классика жанра опекал начинающих юмористов, всячески помогал нам: давал рекомендации для вступления в Союз

писателей, «пробивал» гостевые билеты в ЦДЛ, писал рецензии. Нельзя сказать, что он замкнутый человек, скорее разговорчивый. Тем не менее я никогда не слышал от него ни слова об этой пьесе. Он рассказывал о чём угодно: о своих гимназических годах, об Ильфе, о вышедших и готовящихся книгах. Лишь о нашумевшем «Павле Грекове» не заикался.

Потом мне объяснили, что Леонид Ленч в основном писал диалоги, а сюжет пьесы придумал талантливый журналист Борис Войтехов. Он считал себя в этом тандеме ведущим. Поэтому львиная доля лавров досталась ему. Борис Ильич сразу пошёл в гору, стал главным редактором молодёжного журнала «Смена», женился на восходящей кинозвезде Людмиле Целиковской, имел много заказов на новые пьесы. Однако они получались у него совсем слабыми. А человек был незаурядный, фонтанировал идеями. В 1960-х годах возглавил быстро ставший популярным еженедельник РТ — «Радио — телевидение». Прекрасно оформленный, содержательный, в нём работали многие молодые, ставшие со временем известными журналисты. В том числе и один из отцов-основателей «Клуба 12 стульев» «Литературной газеты» Виктор Веселовский. Он был моим «шефом», когда я работал там в 1983 году. Виктор Васильевич часто вспоминал о сотрудничестве с Войтеховым, рассказывал о его причудах. Например, тот на седьмом десятке впервые прочитал «Тамань» Лермонтова. Она ему настолько понравилась, что он решил напечатать её в РТ. Без всякого повода, не было никакого юбилея, без какого-либо редакционного объяснения. Просто взяли и напечатали.

Но вернёмся к нашему герою. Следующим успехом Театра Революции стало исполнение Мартинсоном роли Карандышева в «Бесприданнице».

В театре, как и в других сферах жизни, тоже существует мода. Например, в репертуаре. Вдруг один театр за другим начинают ставить какую-то пьесу. Когда зрителям предлагается произведение злободневное, оригинальное, такое стремление понятно. Однако порой тяготение к той либо иной пьесе столь загадочно, что иначе как модой это не объяснить. На худой конец мистикой.

Такое порой случается: не оценённое при жизни автора произведение через много лет становится вдруг чуть ли не культовым, и прежнее прохладное отношение преподносится как курьёз.

Возьмём хотя бы «Бесприданницу» Островского. Как пошли с первой постановки одна неудача за другой, так и продолжались. Несмотря на то, что в бой бросалась «тяжёлая артиллерия», лучшие актёрские силы того времени: Савина, Комиссаржевская, Садовский. Постепенно эту пьесу подзабыли. И вдруг, в 1930-е, произошла метаморфоза, настоящий бум,

один спектакль за другим — Ленинград, Ярославль, София, Баку... В Москве историю о бедной девушке, ставшей жертвой бездушных богатеев, решил показать Театр Революции, чьё название меньше всего соответствовало излишней слезливости.

Ставил «Бесприданницу» Юрий Александрович Завадский, ученик Евгения Багратионовича Вахтангова. Мартинсон играл заурядного почтового чиновника, безответно влюблённого в красивую бесприданницу Ларису. Та, в свою очередь, влюблена в богатея Паратова, который, разорившись, преследует свои интересы и намерен жениться на другой.

Партнёры у Сергея Александровича были сверхталантливые — Мария Бабанова и Михаил Астангов. Играть с такими на равных — это значит заявить о себе во весь голос. К тому же прежде, по большей части, Мартинсон играл в комедиях, а тут чистой воды драма, со стрельбой в финале. Роль требует полной отдачи, только так можно рассчитывать на успех.

Общепризнано, что сильными сторонами таланта Мартинсона являются сарказм и, в меньшей степени, патетика. Юрию Завадскому показалось, что для создания полнокровного образа этого мало. Необходимо проявить определённую душевность, которая синтезирует оба качества, перейдя в новое. Больше того — саркастичность в данном случае должна остаться на втором плане. Ведь Карандышев не отрицательный персонаж, его не требуется разоблачать, на что способны комики. Этому страдальцу нужно посочувствовать.

Драматическая сторона образа была внове для Мартинсона. Ему следовало забыть об эксцентрике, в которой силён, отойти от сатирических красок, сделав упор на жизненное правдоподобие. И, как подчёркивал Завадский, артист должен избегать излишней жалостливости. Мол, уйдёт Лариса к Кнурову, продаст себя... Даже если персонаж вызывает у зрителей жалость, актёр должен соблюдать максимальную объективность, не проявлять своего позитивного отношения к неудачнику.

Важным компонентом спектакля являлась музыка, что всегда по душе Сергею Александровичу. Он вспоминал:

«Когда в четвёртом акте «Бесприданницы», во время последнего объяснения Карандышева с Ларисой, хор цыган за кулисами начинал петь «Нет, не тебя так пылко я люблю», я чувствовал, как дрожь охватывает моё тело, как в лихорадке трясутся мои руки. К горлу подступали спазмы. Я испытывал глубочайшее волнение. Мой Карандышев любил Ларису, любил до безумия. В ней заключался смысл его существования. В припадке исступления, отчаяния Карандышев выкрикивал: «Так не доставайся же ты

никому!», выхватывал из-за пазухи пистолет. Выстрел. Смертельно раненная Лариса медленно опускалась на землю. А из-за кулис неслась трагическая «Малярка».

— Что я, что я? Ах, безумный!

Рыдания душили меня. Слёзы заливали лицо»^{161}.

(Малярка — это имя цыганской девушки, а не профессия, как можно подумать.)

К сожалению, «Бесприданница» шла всего лишь один сезон. Во время войны бомба попала в вагон с декорациями и костюмами. Больше спектакль не восстанавливался.

Что касается Сергея Александровича, Карандышев стал его последней ролью в Театре Революции. Работал он там с 1924 года — со времени переезда в Москву. За это время сыграл много ролей, преимущественно эпизодических. Ярких, замеченных, но — раз уж не досталось больших — маленьких. Хотя, как известно, а Мартинсон лишний раз доказал это, нет маленьких ролей.

Глава одиннадцатая

ЛУЧШИЙ СОВЕТСКИЙ ГИТЛЕР

В июне 1941 года Театр Революции успешно гастролитировал в Кисловодске. Спектакли шли при аншлагах, днём репетировали героическую комедию Александра Гладкова «Давным-давно», в которой Сергею Александровичу досталась роль незадачливого графа Нурина. Среди его партнёров были Дмитрий Орлов (Кутузов), Евгений Самойлов (поручик Ржевский). В роли Шуры Азаровой коллег пленила Мария Бабанова. Для участия в первых репетициях 21 июня из Москвы был вызван телеграммой автор пьесы. Однако в Кисловодск ехать Гладкову не пришлось — началась война, коллектив сразу вернулся в Москву. И первые репетиции в столице совпали с первыми её бомбёжками.

Только приехали, как Мартинсона вызвали на киностудию «Союздетфильм». Отправился туда с некоторым удивлением: вроде бы для кино сейчас не лучшие времена. Оказалось, оно по-прежнему остаётся важнейшим из всех искусств. Разговор на студии был предельно конкретным — Сергею Александровичу предложили сыграть Гитлера в фильме Сергея Юткевича «Новые похождения Швейка».

Время на дворе не простое, немецкие войска рвались к столице. Однако творческая жизнь в Москве продолжалась. «Давным-давно» готовилась к постановке. В письме живущему на Дальнем Востоке брату Александр Гладков сообщал: «Ходу репетиций мешает то, что актёры из-за регулярных ночных «тревог», длящихся почти до утра, приходят сонные, и вообще в те нервные недели всем не до искусства... Хотя худшее ещё было впереди, но мне именно этот период (июль — август) помнится, как самый тягостный... Бомбёжки, непрерывное отступление, хаос ужасных слухов, первые известия о жертвах...»^{162}

В августе Мартинсон с Марией Бабановой и Дмитрием Орловым читали пьесу «Давным-давно» в прямом эфире по радио. Она звучала из уличных репродукторов между фронтовыми сводками.

Подготовка к съёмкам «Новых походов Швейка» велась с большими, объективными сложностями. Полнометражный фильм вообще дело не быстрое, да к тому же всё происходило в экстремальных условиях. Студия «Союздетфильм» собиралась эвакуироваться в столицу Таджикистана — Сталинабад.

Вся жизнь страны была вынуждена перестраиваться на военный лад, коренные изменения происходили и в кинематографе. Ведь самое массовое из искусств просто обязано откликаться на злободневные темы, ему необходимо включиться в агитационную пропагандистскую работу. Для этого вскоре после начала войны был организован периодический киносборник «Победа за нами!», председателем редколлегии которого назначили известного режиссёра Всеволода Пудовкина.

Как показало время, формат сборника оказался весьма удачным для подготовки фильмов к прокату. Каждый выпуск может содержать сюжеты разных жанров: художественные, документальные, мультипликационные. Вдобавок созданию фильмов-альманахов присуща оперативность, поскольку съёмки короткометражек требуют сравнительно малых затрат времени и могут проводиться на разных студиях.

Киносборники сразу полюбились зрителям. 7 ноября 1941 года на московские экраны вышел очередной, седьмой по счёту, сборник, поставленный Сергеем Юткевичем. Среди шести новелл в нём была и сатирическая короткометражка «Самый храбрый». Для этого скетча режиссёр Климентий Минц «одолжил», точнее, взял напрокат у «Новых походов Швейка» немецкого фюрера и его исполнителя Мартинсона. Так что впервые в роли Гитлера Сергей Александрович предстал в «Боевом киносборнике № 7».

«Самый храбрый» представляет собой короткий анекдот (Минц поставил его по собственному сценарию): якобы Гитлер приехал с инспекцией в войска, просит представить ему самого храброго солдата. Тот вызывает первого попавшегося под руку (Иван Любезное). Фюрер начинает задавать ему примитивные вопросы, солдат бездумно отвечает. В конце Гитлер спрашивает: «Что бы ты хотел, если бы у тебя под ногами разорвался снаряд?» — «Я хотел бы, чтобы мой фюрер оказался рядом!»

Что касается съёмок «Новых походов Швейка», они велись в основном в Сталинабаде, куда эвакуировались многие актёры, в том числе и Мартинсон с женой и двухлетним сыном. К тому времени Сергей Александрович стал штатным сотрудником «Союздетфильма».

«Солдатская сказка» — так позиционировали своё произведение авторы сценария Евгений Помещиков и Николай Рожков. В подобном жанре желательно иметь какого-либо нарицательного героя. Но создать его — дело непростое, долгое. Тёркин Александра Твардовского появился далеко не сразу. Поначалу находчивый храбрец и балагур был плодом совместного творчества корреспондентов газеты Ленинградского военного округа «На страже Родины» во время Финской военной кампании. Летом

1942 года Твардовский начал более тщательно разрабатывать этот характер. Завершил же он «Книгу про бойца» только с окончанием войны.

Нет новых персонажей — используются имеющиеся, хорошо знакомые читателям. Уж сколько раз приходили писателям на помощь и Онегин, и Бендер, и Воланд. Всех и не упомнишь. Авторы нового фильма решили взять себе в союзники бравого солдата Швейка. Персонаж книги Ярослава Гашека в 1930-е годы был популярен во многих странах, в том числе и в СССР.

С лёгкой руки Помещикова и Рожкова Йозеф Швейк совершает побег из тюрьмы. (Его играл товарищ Мартинсона по мюзик-холлу Борис Тенин.) Однако на свободе ему не удалось избежать призыва в гитлеровскую армию. Мобилизованный весельчак становится денщиком тупого немецкого солдафона (Сергей Филиппов). Он попадает на Балканы, в места, где активно действуют югославские партизаны, и всячески помогает им.

Однажды Швейку снится сон: будто к ним прибывает Гитлер и делает его своим адъютантом. Только бравый солдат не проявляет никакой преданности фюреру. Наоборот — он только мечтает, как бы половчее угробить этого идиота и труса, да никак не подберёт достойной мерзавца казни. В конце концов Гитлер оказывается в клетке, мечется там, бросается на прутья, вместо рук у него звериные лапы с когтями, а Швейк распевает над ним комические куплеты:

*Почтеннейшие зрители,
прошу взглянуть сюда:
такого вы не видели
нигде и никогда.*

Мол, прибыл из Германии непонятный экземпляр, мы решили выяснить у зверей, чей это родственник. Однако все только обижаются, и лев, и гиена, и шакал, не хотят иметь с таким чудовищем ничего общего. Случайно выяснилось, что подобные челоовеконенавистнические замашки присущи только бешеным псам, которых следует уничтожать...

За границей этот фильм шёл под названием «Гитлер в клетке». В своих мемуарах Борис Тенин приводит отрывок из рецензии, опубликованной в одной шведской газете: «Все пропагандистские фильмы блекнут по сравнению с картиной «Гитлер в клетке»... Конечно же, Гитлера высмеивали и раньше, но никогда он не был так смешон, как в этом

фильме, никогда. Каждый, кто видел этот фильм, при упоминании имени Гитлера невольно вспомнит его жестикуляцию и рассмеётся. Этот образ сделан с садистской фантазией и комизмом... Мы видим здесь смесь авантюры, фарса и проповеди...»^{163}

На войне не до смеха, однако ирония, сатира порой помогают пережить тяжёлые дни. Пропагандистская картина «Новые похождения Швейка» считается одной из лучших комедий на военную тему. В архиве Алексея Толстого сохранился оригинал по каким-то причинам неопубликованной рецензии. Там писателем дана краткая характеристика каждого артиста. Про исполнителя роли Гитлера сказано: «Мартинсон создал великолепный гротеск, рисунок его остёр, смел и едок».

Полностью рецензию Алексея Толстого приводит Сергей Юткевич в своей книге «Человек на экране». Сам же режиссёр пишет: «Актёр Мартинсон не побоялся приняться за выполнение этой трудной и мало приятной в человеческом и общегражданском смысле задачи: воплотить облик чванливой и злобной марионетки, хвастливого и в то же время трусливого фанфарона с постоянным револьвером-протезом в правой руке, судорожно корчащегося в предчувствии скорой, справедливой и грозной расплаты. Созданная им фигура возбуждала не только весёлый смех, но и гадливое омерзение»^{164}.

После выхода фильма Сергей Александрович любил при случае ввернуть, что попал в список личных врагов Гитлера.

Кстати, легенда об этом списке упорно бытовала в народе. Хотя, сами понимаете, сколько людей можно было туда включить. Наверное, всё-таки немцам было не до составления подобных документов. Имейся они — давно бы уже опубликовали. Однако какие-то разрозненные бумаги находились. В частности, сразу после войны к отцу моего товарища художнику Александру Житомирскому, работавшему тогда в журнале «Фронтальная иллюстрация», зашли два офицера. Они недавно вернулись в Москву из Германии, где им пришлось разбираться в материалах архива главного пропагандиста рейха Геббельса. Там действительно попадались фамилии людей, которых требовалось «найти и повесить». Среди них фигурировал и Житомирский, делавший сатирические коллажи с «участием» рейхсминистра пропаганды. Художник добивался удивительного сходства с хромоногим карликом, изображая его в виде обезьяны с непременно микрофоном. В результате оказался в списке «личных врагов» под № 3 (после диктора Юрия Левитана — сводки Совинформбюро — и писателя Ильи Эренбурга — автора острых

публицистических материалов). Возможно, эксцентричный комик Мартинсон тоже вызвал гнев фашистских агрессоров.

В 1948 году Сергей Александрович нанёс Гитлеру третий удар, сыграв его в фильме, простите за каламбур, «Третий удар». Картина режиссёра Игоря Савченко посвящена битве советских войск за освобождение Крыма. У Сергея Александровича здесь совсем маленькая роль. Его бесноватый персонаж появляется в одном эпизоде: узнав о том, что советские войска уничтожили две его армии, фюрер от злости рассвирепел, сорвал ордена с кителя генерала, сообщившему эту весть, и вlepил тому оплеуху. Фильм делался по канонам социалистического реализма, излишнее комикование тут недопустимо. Всё сыграно «на полном серьёзе».

Заполняя многочисленные анкеты, в графе о социальном происхождении Сергей Александрович скромно указывал «Из служащих». Он благодарил судьбу за то, что его специальность не требует усиленного отбора по «партийной линии» и прочим советским критериям. В работе артиста главное талант — или он есть, или его нет. Талант Мартинсона делал его востребованным «на всех фронтах», только успевай. Он старался успевать, работал много и энергично. Театр, кино, а с ростом популярности комик всё чаще стал выступать на эстраде.

В конце 1943 года сатирик Николай Адуев специально для него написал монолог «Исповедь негодяя». Подробнее о нём поговорим позже, «в мирное время», сейчас же коснёмся фрагмента «на злобу дня». Рассказывая о страданиях артиста, который часто вынужден играть всякого рода прохиндеев, Сергей Александрович обращался к зрителям:

«Казалось, моему отчаянию не было предела. Казалось, не было границ у авторов и худруков для изображения всё больших и больших пороков; но сегодня наконец настал мой день! Сегодня я могу с твёрдой уверенностью сказать, что самое страшное позади — Я СЫГРАЛ ГИТЛЕРА! Вы, понимаете, товарищи — да, да, я смело говорю «товарищи» — ничего подлее, хуже, гаже, гнуснее мне никогда не придётся играть. Всё, что я делал до сих пор, всё, что я буду делать отныне, — всё это будет детскими игрушками, и мои душевные страдания прекратятся. После того как я сыграл Гитлера — давайте мне что хотите! Убийцы будут мне казаться заблуждающимися молодыми людьми, воры и растратчики — просто рассеянными чудаками, мошенники — невинными младенцами, прохвосты — ангелами. Всю ненависть советского гражданина, всё искусство советского актёра вложил я в дело изображения мерзкой гадины, которую мы не только ненавидим, но и презираем, и которая сейчас, шипя и огрызаясь, уползает на запад, в своё змеиное гнездо, преследуемая и

кромсаемая армией нашего великого народа. Я верю, вы поймёте, как противно мне было влезть в его кожу, и оцените наконец мою самоотверженность!»[{165}](#)

В ноябре 1945 года во время ареста жены Мартинсона Лолы из квартиры забрали все фотографии, на которых Сергей Александрович был снят в роли Гитлера. Потом их почему-то не вернули. В связи с этим его знакомый, историк Натан Эйдельман, высказал такое предположение: «Эти фотографии были ни к чему Сталину и его подручным. Ведь дело было сразу после войны. Тогда Гитлер был заклятым врагом и фашистом, и фотографии были уничтожены. А если бы арест был в сороковом году, когда два диктатора делили между собой Восточную Европу, они воспринимались бы как карикатура на партнёра и тоже были бы не ко времени»[{166}](#).

Глава двенадцатая

ВСЁ ГРОМЧЕ МУЗЫКА ИГРАЛА

Во время войны соскучившиеся по съёмкам артисты принимали любые, сделавшиеся — по вполне понятным причинам — редкими предложения. Не отличался в этом отношении от коллег и находившийся в расцвете сил Мартинсон — энергичный, любящий работу. Он был одним из самых востребованных актёров. Правда, по большей части, на его долю доставались роли второго плана. Исключение составила разве что детская сказка «Волшебное зерно». Сергей Александрович виртуозно сыграл там крысу по имени Живоглот — прихвостня главного злодея. Премьера этого фильма состоялась в апреле 1942 года.

В «Боевом киносборнике № 11», состоящем из трёх новелл, заключительной стояла двадцатиминутная «Карьера лейтенанта Гоппа». Партизаны под носом у немцев нарушают подвоз продовольствия. Находящийся на постое в деревне Гопп, которого играет Мартинсон, получает приказ поймать нескольких из них. Где их обнаружить, незадачливый лейтенант не знает, однако награду за выполненный приказ получить мечтает. Тогда он решает устроить инсценировку — взять первых попавшихся деревенских мужиков и представить их командованию как настоящих партизан. Для большего правдоподобия дурачок даже вручил им ружья. Ну и, естественно, в результате пал жертвой собственной хитрости — вооружённые мужики захватили его в плен и отвели к партизанам.

Следующий немецкий вояка, чей образ создан Сергеем Александровичем в фильме «Юные партизаны», и того хлеще — он способен воевать только с детьми, да и с теми не справился.

У фильма 1942 года «Швейк готовится к бою» имеется подзаголовок «Антифашистский сатирический киносборник». В первой из двух новелл «Моды Парижа» действие происходит в магазине французской столицы. У настоящих парижан сейчас денег мало, одежду они покупают плохо. Оккупанты являются более состоятельной публикой, они способны поддержать коммерцию. Только их нужно привлекать. Именно для этого рабочий магазина (Эраст Гарин) устанавливает в витрине манекен, который одет в немецкую военную форму. В это время в магазин заходит офицер, внешне очень похожий на этот манекен. Набрав одежды и всяких аксессуаров на крупную сумму, он, угрожая хозяину пистолетом, собрался уходить, не заплатив. Но тут рабочий, перепутав офицера с манекеном — у

них одинаковые лица, начинает обращаться с ним соответствующим образом — поворачивать, перетаскивать. Когда же немец возмутился, рабочий выхватил у него пистолет и застрелил. Теперь в витрине магазина выставлен труп в немецкой форме.

В справочниках указывается, что в этой картине Мартинсон исполняет две роли. Имеются в виду офицер и манекен.

По совершенно необъяснимым причинам картина «Швейк готовится к бою» была запрещена личным распоряжением начальника Главного политического управления Красной армии Александра Щербакова. А вот лента режиссёров Льва Кулешова и Александры Хохловой «Мы с Урала» вышла на экраны без всяких проблем, да и не могла их иметь. В ней рассказывается о подростках, работающих после окончания ФЗУ на большом военном заводе и рвущихся на фронт. В свободное от работы время ребята занимаются художественной самодеятельностью. У Мартинсона в этом фильме эпизодическая роль — он играет руководителя танцевального кружка. Тот не столько объясняет, как танцевать, сколько показывает. Сергей Александрович блеснул здесь, как и в ряде других фильмов, незаурядным хореографическим мастерством. Это за ним водилось — иной раз он был постановщиком танцев в некоторых спектаклях Театра Революции, например, в «Когда поют петухи».

В июле 1943-го с двухгодичным опозданием на экраны вышла картина режиссёра Альберта Гендельштейна «Лермонтов». Раньше планировалось выпустить её к юбилею, к столетней годовщине гибели поэта. Перепутала все карты война. Студию «Союздетфильм» спешно эвакуировали в Сталинабад, где продолжались съёмки. Они сильно затянулись, поскольку было затруднительно собрать артистов в нужное время. В этом фильме у Сергея Александровича две роли: барона де Баранта, с которым у Лермонтова была первая дуэль, и князя Степана Степановича — за него вышла Нина, по которой вздыхал поэт. (Интересно, что во вступительных титрах две строчки с именами этих персонажей соединены фигурной скобкой, справа от которой указан исполнитель. Больше такого видеть не приходилось.)

По каким-то мистическим причинам этот фильм, снятый по сценарию Константина Паустовского, не понравился Берии. «Искусствовед в штатском» критиковал его на заседании политбюро, что послужило причиной скудного проката картины.

Поскольку с началом контрнаступления под Сталинградом в ноябре 1942 года произошёл перелом в ходе Великой Отечественной войны в пользу Советского Союза, можно было подумывать о возвращении

привычных и желанных признаков мирной жизни. В кино это значило — наряду с военными фильмами ставить больше фильмов знакомой тематики — детские, лирические, исторические, как «Лермонтов», комедии и экранизации классики, как чеховская «Свадьба», которую начал снимать режиссёр Исидор Анненский. Картину готовили к не бог весть какому, но всё же юбилею — сорокалетию со дня смерти А. П. Чехова.

Ах, эта «Свадьба»! Как выразился в одной из телепередач Виталий Вульф, в фильме играют боги. Режиссёру удалось собрать здесь ведущих комических артистов страны от «А» до «Я», от Абдулова до Яншина. Раневская и Грибов, Гарин и Зоя Фёдорова, Марецкая. Коновалов, Свердлин, в стане статистов притулились Пельтцер и Пуговкин...

Мартинсон играл телеграфиста Ятя. Его основным партнёром в фильме была Марецкая, игравшая акушерку Змеюкину.

Текст этих персонажей в сценарии мало отличался от чеховского. Он предполагал самые разнообразные интерпретации ролей. То, что сотворили Марецкая и Мартинсон, является высшим актёрским пилотажем. Капризная, жеманная акушерка и глуповатый, безумно влюблённый в неё телеграфист. Каждое их слово, каждое движение, каждый жест доведены до совершенства, сделаны так, что забыть невозможно. Если в оригинале пьесы они поют: «Я вас любил, любовь ещё, быть может...», то в фильме режиссёр предпочёл не терзать пушкинскую лирику. Змею-кина и Ять виртуозно разыгрывают сценку на душещипательные слова «короля русских и цыганских романсов» Саши Давыдова (псевдоним Арсена Карапетяна):

*Скажи, зачем тебя я встретил,
Зачем тебя я полюбил,
Зачем твой взор улыбкой мне ответил
И счастье в жизни подарил?*

Этот наивный романс написан через девять лет после появления комедии Антона Павловича «Свадьба». Возможно, существовай он раньше, чеховские персонажи исполняли бы именно его.

Кстати, в фильме Мартинсон пел сам, а Марецкую озвучивала певица Софья Големба из Музыкального театра имени В. И. Немировича-Данченко. Благодаря всем им в памяти надолго остаются простенькая мелодия и далеко не безупречные с точки зрения грамматики слова:

*Нам крест тяжёлого страданья
Взамену счастья должно несть.
Не плачь! Не плачь, мой друг!
Твои рыдания
Душа не в силах перенести.
Тебя отнимут у меня,
Ты не моя, ты не моя!*

Если уж речь зашла о «музыкальном моменте», тут самое время перейти к рассказу о том, как складывалась в военное лихолетье судьба режиссёра Александра Ивановского, с чьей лёгкой руки так удачно «прозвучал» Мартинсон в фильме «Антон Иванович сердится».

На пятом месяце войны, когда вокруг Ленинграда сжималось кольцо немецкой блокады, Александр Викторович был эвакуирован сначала в Вологду, затем в Алма-Ату, оттуда в Ашхабад. Там он поставил для так называемого «Музыкального киносборника» получасовой фильм «Чудесная скрипка». Сборник с этой короткометражкой на экраны не выпустили, возможно, из-за водевильного, излишне игривого показа серьёзной темы. Потом Ивановского с маленькой группой ленфильмовцев перевели в Свердловск — Александр Викторович был назначен художественным руководителем организованной там киностудии.

Студия только что создана. Стало быть, материально-техническая база предельно скудная. Имелись лишь два съёмочных павильона. Вспомогательных цехов нет, людей не хватает. Рабочих удавалось находить со скрипом. В основном это были подростки пятнадцати-шестнадцати лет.

Каким-то ветром в портфель студии занесло сценарий музыкальной комедии «Сильва» по известной оперетте Имре Кальмана. В принципе, такой материал импонировал Александру Викторовичу. Только как прикажете ставить фильм в подобных условиях? Где взять костюмы, реквизит? И главное — где найти артистов? Ведь основные кинематографические силы сконцентрированы сейчас на юге, далеко от Урала.

Всё же чудеса на белом свете порой случаются. Ивановский позвонил в Москву и застал Мартинсона, у которого заканчивались съёмки в «Свадьбе». Сергей Александрович согласился сыграть в «Сильве» шалопаю Бони.

У режиссёра от сердца отлегло. Что бы ни получилось в итоге, всё равно в картине будет как минимум одна такая актёрская работа, на

которую зрители и критики обратят внимание, которая запомнится надолго. Если играет Мартинсон, в этом можно не сомневаться. Значит, время и силы будут потрачены не напрасно.

Ивановский достойно преодолел все трудности. Пересматривая сейчас эту «сладкую жизнь», трудно представить, что она снималась во время жестокой войны. Созданные в далёком Свердловске интерьеры и костюмы выглядят очень пристойно. Трудно предъявить какие-либо претензии к оркестру и певцам, всё сделано на «чистом сливочном масле». Главное же — игра артистов. Все хороши, хотя хороши и по-разному. Ныне глядя на них, поневоле задумаешься о наших творческих богатствах и нашей расточительности. Почему актёры, снимавшиеся в «Сильве», в большинстве остались актёрами одной роли? Почему их больше не снимали, не приглашали? Ведь они оставили след в искусстве. Судя по доносящимся и сейчас отзвукам Интернета, зрителям очень понравилась исполнительница заглавной роли Зоя Смирнова-Немирович. (Зоя Александровна — жена сына одного из основателей МХАТа.) Не меньшее впечатление произвела игравшая Стасси Маргарита Сакалис, в то время она была студенткой ГИТИСа. Эта артистка тоже больше не снималась. Очень жаль. После одного лишь дуэта Стасси и Бони она должна была бы быть нарасхват.

При высокой оценке игры всех исполнителей следует признать, что «Сильва» стала бенефисом блистающего в ней Мартинсона. Он бурлит, всё взрывает, подстёгивает персонажей, поддерживает быстрый темп. Вот он появляется — в смокинге, с белой «бабочкой», с пышной белой хризантемой в петлице, чёрном цилиндре. Другим персонажам рядом с ним невозможно стоять без дела или быть медлительными. Своей энергией он заражает — скатывается по перилам, залихватски перепрыгивает через барьер, оказывается в гуще кордебалета, танцует, поёт:

*Без женщин жить нельзя на свете, нет,
Вы наши звёзды, как сказал поэт...*

Но вот обстоятельства изменились, и этот легкомысленный повеса всячески помогает страдающей от разбитой любви Сильве. Теперь зрители видят совсем другого Мартинсона — внимательного, заботливого. Трогательного, когда на Козьем болоте приходится играть с грудным ребёнком. Его постоянный на протяжении всего фильма рефрен: «Хочешь конфетку?» — каждый раз произносится с другой интонацией. Однако дело

движется к финалу, и вот новый поворот. Соединив влюблённых Сильву и Эдвина, пожелав им пафосно: «Будьте вы трижды... счастливы», Бони, теперь уже Бонифаций, решает заняться собой, поскольку тоже влюблён. Он сияет, он без конца что-то придумывает. Разве сможет устоять девушка перед таким напором?! Заключительный дуэт Стасси и Бони (с крутящимися креслами) приводит зрителей в полный восторг. Не случайно этот эпизод фильма стал поистине хрестоматийным...

Картина была принята очень хорошо, её показывали и за границей, в частности в Венгрии. Тамошние поклонники оперетты написали о ней автору музыки, Имре Кальману, проживавшему в США. В ответ композитор прислал благодарственное письмо.

Глава тринадцатая

«У ВАС ПРОДАЁТСЯ СЛАВЯНСКИЙ ШКАФ?»

14 апреля 1944 года был подписан указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении орденами и медалями работников кинематографии, создателей фильмов о героической борьбе нашего народа в годы Великой Отечественной войны.

Было награждено около пятисот человек. Больше всего удостоились ордена «Знак Почёта» — 181 человек. Под номером 102 в этом списке фигурировал С. А. Мартинсон — киноактёр киностудии «Союздетфильм». Это была его первая награда.

Через год завершилась Великая Отечественная война. Эта была награда для всего народа. Правда, в стране накопился ворох острых проблем — бытовых, социальных, политических. Не у всех складывалась жизнь, как хотелось бы. Для Сергея Александровича послевоенный период начался хуже некуда — в ноябре 1945 года была арестована его вторая жена — Лола, Елена Сергеевна Добржанская.

Эта красивая, эффектная женщина танцевала в Московском мюзик-холле. Она вела светский образ жизни, не чуралась весёлых компаний, часто ходила на всякого рода приёмы, в том числе и в зарубежные посольства. Сам Мартинсон подобных мероприятий не посещал — спектакли, съёмки и эстрадные выступления оставляли мало свободного времени.

Красавица Лола с её страстью к пьянкам-гулянкам создавала мужу много проблем. Даже после рождения сына Саши, это было в 1939 году, не могла уgomониться. Отвезёт сынишку к сестре, сама же едет куда-нибудь веселиться. Однако приструнить её у Сергея Александровича не хватало сил, тут он проявлял излишнюю мягкотелость. Лишь один раз поставил жену на место.

В 1943 году его первая жена и дочка вернулись после эвакуации в Москву. У Екатерины Ильиничны возникли трудности с жильём, и она захотела, чтобы Аня пожила у отца. Тот, безусловно, согласился. Сам по-прежнему часто находился в разъездах. А Добржанская не собиралась менять свой образ жизни: постоянные выпивки, сплошные романы. Всё это на глазах у пятнадцатилетней девушки, которая своим присутствием раздражала её. В конце концов Елена Сергеевна спровадила падчерицу на дачу в Переделкино.

Когда в перерыве между съёмками «Сильвы» из Свердловска приехал Мартинсон и узнал, что девушка живёт за городом одна, он устроил страшный скандал. Поехал за Аней и вернул её домой.

И вот теперь арест.

После года допросов на Лубянке Елену Сергеевну отправили в Воркуту. Там она стала работать в местном театре, официальное название которого «Музыкально-драматический театр комбината «Воркутауголь» МВД СССР». Её осудили на семь лет, однако на севере она вскоре заболела и умерла.

Поэт, переводчик, исполнительница старинных романсов Татьяна Лещенко-Сухомлина, отбывавшая срок в том же театре, вспоминала:

«Ярко выделялась среди нас талантливая московская балерина Лола Добржанская, косоглазая и прелестная, жена актёра Мартинсона. Лола до ареста жила в своё удовольствие, но на беду влюбилась в красивого иностранца, к тому же ещё из голландского посольства! Умница, острая на язык и обаятельная, она хотела умереть и постоянно об этом говорила. Умирая от полярной желтухи, она поручила мне, если я уцелею, повидать в Москве её сына Сашу, передать ему привет от матери... что я позднее и исполнила, когда уже освободилась... Блатные обожали Лолу, и все в театре её любили. Она была лихой гусар, бесстрашно одним прыжком прыгала вниз с большой высоты на сцену, и на лету её подхватывал тоже один из заключённых — москвич танцовщик Ванечка Богданов. Это было в «Холопке» Стрельникова: гусары кутили, а Лола плясала цыганскую пляску.

Хоронили Лолу, жёлтую как шафран, в гробу, обитом серебряной бумагой, который сделали для неё в театре. За гробом, как надлежало, не шёл никто, кроме одного конвойного...»^[167]

Сергею Александровичу с его образом жизни — постоянно в разъездах — трудно воспитывать сына. Поэтому Сашу взяли к себе родственники Елены Сергеевны. Мрачные обстоятельства на некоторое время выбили артиста из колеи. Потом он поступил в Театр-студию киноактёра, потихоньку начал репетировать в спектакле «Остров мира». В кино не рвался, лишь в 1947 году согласился на предложение Киевской студии сыграть в фильме «Подвиг разведчика».

Творческая копилка Мартинсона постоянно обогащалась, опыт не пропадал втуне. Нацистский поэт Гутветтер из «Семьи Оппенгейм» стал предтечей фюрера, сыгранного им в военных фильмах. Сюда же следует добавить фашистского захватчика и садиста, которого артист репетировал у Мейерхольда в спектакле «Одна жизнь», по роману «Как закалялась сталь».

Он создал образ зверя в офицерском мундире. В свою очередь, роли, сыгранные Мартинсоном в первых двух фильмах его «гитлериады», послужили своеобразным разогревом перед созданием ещё одного сатирического образа фашистского вояки — Вилли Поммера в «Подвиге разведчика».

Современным зрителям даже трудно представить, какой ошеломляющий успех имел в стране этот фильм.

В «Подвиге разведчика» режиссёр Борис Барнет постарался дистанцироваться от манеры изображать врагов в карикатурном виде, эдаких козявок, с которыми можно расправиться шутя. Наоборот — он старался показать серьёзного противника, что повышает ценность советской победы. Одно дело — разметать слабосильную шушеру. И совсем другое — одолеть хорошо подготовленного к борьбе соперника.

Мартинсону здесь тоже пришлось забыть об излюбленной эксцентрике. Характер его персонажа Вилли Поммера определялся его желанием усидеть сразу на двух стульях: с одной стороны, он верноподданный армейский служака, адъютант важного немецкого генерала; с другой — деловой человек, бизнесмен, постоянно пекущийся о своей выгоде, не желающий упустить её ни при каких обстоятельствах.

Вилли ведёт двойную игру. Двойную игру вынужден вести и советский разведчик. Но если Федотов в предлагаемых обстоятельствах ставит общественное выше личного (из-за длительной разлуки страдают и он сам, и его жена), то у немца на первом месте личная выгода. Свои служебные обязанности он выполняет автоматически, спустя рукава. Зато состояние финансовых дел его по-настоящему волнует.

Фильм пользовался феерическим успехом. Цитаты из него слышались на каждом шагу. Самые известные из них: «Как разведчик разведчику скажу вам, что вы болван, Штюбинг!» и пароль для связи: «У вас продаётся славянский шкаф? — Шкаф уже продан, могу предложить никелированную кровать с тумбочкой».

Запоминался и диалог мартинсоновского «героя» с нашим Федотовым, который находился в стане врага под фамилией Эккерт:

- «— Вы чем-то взволнованны, Вилли? Опять что-нибудь произошло?
- Вы тренируете свою наблюдательность, Эккерт? Может быть, вы хотите служить у нас?
- С удовольствием, только вряд ли из меня получится толк.
- Вы правы, мой друг, разведчиком нужно родиться.
- Представьте, мой отец то же самое говорил про коммерсантов. Тоже нужен талант.

— У разведчика должен быть особый талант. Особое чутьё. Особый нос. Особые глаза. И злость...

— Надо очень любить свою Родину».

«Подвиг разведчика» вышел на экраны страны в сентябре 1947 года, и к январю его посмотрели 22 миллиона зрителей. Точнее сказать, было столько посещений — некоторые зрители, особенно мальчишки, смотрели картину по несколько раз.

В следующем году некоторые создатели фильма были отмечены Сталинской премией, её получили режиссёр, художник, три сценариста и исполнитель главной роли Павел Кадочников.

В «Подвиге разведчика» много актёрских удач. Всех же не наградишь. Мартинсон же вообще считал наградой для себя то, что познакомился во время съёмок в Одессе со своей поклонницей — восемнадцатилетней девушкой Луизой, она была ровно на 30 лет моложе его. «Пускай подрастёт немного, тогда и поженимся», — решил Сергей Александрович с присущим ему легкомыслием.

Глава четырнадцатая

ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ ИТОГИ

С годами опыт, мастерство и хорошая репутация Мартинсона привели к тому, что его имя стало идентифицироваться со знаком качества. Режиссёры знали, что участие этого актёра в фильме способно обеспечить ему успех, пусть вокруг хоть всё остальное будет провальным. Тем более что человек Сергей Александрович не капризный. У него — благообразная внешность. Теперь не обязательно тянуть его в комедии, он справится с любой ролью.

После длительного перерыва в 1961 году продолжилось сотрудничество Сергея Александровича с режиссёром Александром Птушко, столь удачно начатое в «Золотом ключике». Там Мартинсон сыграл продавца пива Дуремара. Он эту роль очень любил, хотя не без содрогания вспоминал о начале работы над ней: первая проба длилась с десяти утра до двенадцати ночи, вторая короче, но всё же — восемь часов. Искали характерность, грим...

К 1960-м годам за Александром Лукичом прочно закрепился статус сказочника («Каменный цветок», «Садко», «Илья Муромец» и др.). Сейчас Птушко приступил к экранизации «Алых парусов». Романтическая повесть Грина выбивается из хорошо освоенного «сказочного» ряда. «Феерия» — так определил её автор, то есть волшебное зрелище. Сами по себе все события, происходящие в ней, вполне реальны, у них земные корни. Волшебными их делает только необычное сочетание, не позволяющее стать правдой.

Для Мартинсона этот фильм стал поистине знаковым, поскольку он впервые играл положительную роль.

Когда к амплу артиста прочно прикипел ярлык комика, его появление на экране или на сцене в образе положительного персонажа по инерции вызывает у зрителей смех. Примеров можно привести сколько угодно, возьмём хотя бы Петра Алейникова в роли Пушкина («Глинка») или Юрия Никулина, сыгравшего Кузьму Йорданова («Когда деревья были большими»). Не говоря уже об Игоре Ильинском в роли Ленина в спектакле «Джон Рид».

От мартинсоновского угольщика Филиппа в «Алых парусах» тоже сначала не ждёшь ничего хорошего — забулдыга, выпивоха (в книге его сопровождает «хмельное оцепенение», «потопил усы в плеснувшем

стакане»). Но вот он слышит клеветнические слова младшего Меннерса о семье Ассоль и преобразается, меняется его лицо, звучит короткий проникновенный монолог. Крик души человека, ценящего чужую мечту, от всего сердца желающего, чтобы она сбылась. В финале, наблюдая за приближением корабля с алыми парусами, за встречей Ассоль и Грэй, он тоже становится счастливым.

Насколько в художественном кино тот год для Сергея Александровича выдался скудным, настолько урожайным он оказался в мультипликационном. (Сейчас его всё чаще называют анимационным. Но ведь разговор пойдёт о тех временах, когда там действовал Мартинсон. Так что, позвольте, по старинке.)

В мультипликационном кино Сергей Александрович проделал большую работу — он участвовал в озвучивании сорока четырёх рисованных лент. Первый раз это случилось в 1940 году в мультфильме «Ивась», последним стал кукольный фильм «Про щенка».

«Ивась» режиссёра Ивана Иванова-Вано рассказывает о приключениях белорусского парня в белопанской Польше. Поскольку он не хотел служить в «доблестной» армии Речи Посполитой, вояки пригрозили сжечь всю деревню. Пришлось крестьянскому богатырю согласиться. Привели его к поручику, который только и знает, что орёт. Ему ещё и слова не сказали, а он начинает: «Молчать!»

Этого крикуна и озвучивал Мартинсон.

Ещё в одном мультфильме принял участие Сергей Александрович до войны — в шестиминутной экранизации басни И. А. Крылова «Слон и Моська». Тут есть некая странность — фамилии артистов, озвучивавших персонажей-животных (Леонид Пирогов и Сергей Мартинсон), в титрах почему-то не указаны. Об этом можно узнать из справочников.

Начинаешь смотреть, а там вообще нет слов. Прошла половина фильма, никто не говорит, лишь очень смешно лает пресловутая Моська. И вдруг понимаешь, что эту собачку как раз озвучивает Мартинсон. Он за неё и говорит, и лает.

Последняя мультипликация в послужном списке Сергея Александровича называется «Про щенка». В этой кукольной ленте он «играл» мудрого Ворона. Другого, более известного Ворона он озвучивал в «Снежной королеве». Вообще ему приходилось озвучивать многих представителей животного мира, были среди них волк, заяц, лис, осёл, крыса, гиена, бабочка, петух, жук, шакал, овца... Все жители этого зоопарка говорили разными голосами. А ещё были и вещи, и люди. Особенно продуктивным в этом отношении был 1961 год — Сергей

Александрович участвовал в озвучивании пяти картин.

Мультфильм для взрослых «Дорогая копейка» был посвящён денежной реформе и деноминации рубля. Мартинсон исполнил роль Цента. Идейное содержание — американцы направляют свои средства на гонку вооружений, а Советский Союз вкладывает их в развитие производства, образования, культуры.

Взрослым зрителям предназначался выпуск сатирического «Мульткрокодила» № 6. В нём было три сюжета, в первом из них «Муза после вуза», о стилягах, у Сергея Александровича роль Блокнотика. (Кстати, ни он, ни другие актёры в титрах не указаны.)

В многонаселённом полнометражном (54 минуты) мультфильме «Ключ», созданном Львом Атамановым по оригинальному сценарию Михаила Вольпина, у Сергея Александровича маленькая роль: 2-я голова Змея Горыныча. (Из четырёх возможных, три другие — Анастасия Георгиевская, Владимир Лепко и Анатолий Папанов.)

В «Приключениях Чиполлино» Мартинсон озвучивал властителя королевства — принца Лимона. Если не знать, что фильм 1961 года, можно подумать, что артист пародировал Брежнева.

Завершил год ставший впоследствии популярным среди детворы мультфильм «Впервые на арене» — о слонёнке, мечтающем выступить в цирке. Мартинсон озвучивал пуделя-куплетиста, опытного артиста, свысока поглядывающего на новичка. Демонстрируя тому своё мастерство, он поёт на репетиции такие куплеты:

*Пошёл на прогулку я с собственным папой,
и мне отдавили переднюю лапу.
А мама смеялась, про это узнав —
Вот смехота, вот смехота, вот смехота,
гав-гав!*

*Пошёл на прогулку я с собственной мамой.
Мне хвост отдавили. Ужасная драма!
Но папа смеялся об этом узнав —
Вот смехота, вот смехота, вот смехота,
гав-гав!*

*Мы очень смешные вам спели куплеты.
Вы все хохотали, конечно, при этом.
Но эти куплеты кончатся нам пора.*

*Вот смехота, вот смехота, вот смехота,
ура!*

Можно сказать, по отношению к Мартинсону образ ушлого эстрадника до известной степени был самокритичен. Сергей Александрович очень много выступал на эстраде. И содержание его куплетов тоже не всегда было на должном уровне.

Однажды некий эстрадный драматург, часто обращавшийся к Николаю Смирнову-Сокольскому за советами, попросил его:

— Коля, тебя не затруднит посмотреть моё новое произведение?

Услышав это, Николай Павлович недоумённо вскинул брови:

— Произведение?! Ну, знаешь ли, это у Пушкина и Гоголя произведения. А у нас с тобой — репертуар.

Репертуар Сергея Александровича формировался на основе работ авторов, сотрудничающих с Москонцертом. В 1940-х одним из наиболее активных был юморист Николай Адуев (1895–1950). Правда, особо острая сатира в то время не была в почёте. Критика дозволялась цензурой по пустякам — можно высмеивать медлительных официантов или грубых приёмщиц химчисток. То есть били по мелкоте, значимые фигуры и ситуации оставались неприкасаемыми. Это приходилось учитывать, отделяться простенькими безобидными хохмочками. Раз уж мы, говоря про «Впервые на арене», коснулись «собачьей» темы, продолжим её, приведя в качестве иллюстрации шутку, написанную Адуевым для выступлений Сергея Александровича. Называлась она «Собачий роман».

*Вблизи водокачки
Сидела собачка.
Я так начинаю роман.
Звалася Амишкой.
Имела интрижку:
«Предмет» её звался Полкан.*

Далее описывается, что Полкан неожиданно куда-то пропал, и эта самая Амишка сохнет от любви. Она настолько верна своему избраннику, что отвергает ухаживания некоего Трезора. А любимый Полкан, как выясняется, «попал в колбасу». Узнав эту горькую весть, Амишка решает согласиться на поползновения Трезора. Пошла — а тот уже утешился с

другой собакой.

*И снова Амишка одна.
Вот вам
Любви
Собачьей страница!
Овчарки и шпицы!
Прошу убедиться:
Как это скверно:
Пройти мимо верной
Горячей
Собачьей
Любви.
Тяв-тяв!^[168]*

Думается, на каком бы скудном юмористическом пайке ни сидели зрители той эпохи, только любовь к популярному киноартисту могла заставить их одобрительно или, по крайней мере, снисходительно принять подобное лакомство.

Обычно Сергей Александрович выступал в сопровождении аккомпаниатора — музыкальная составляющая его программы была весома. Он исполнял куплеты Бони из «Сильвы», романс из «Свадьбы», пел шуточные французские песенки, в частности «Мари Мезон», подражая манере и наряду знаменитого шансонье Мориса Шевалье, большим поклонником которого был. Он даже выступал в таком же канотье. Музыкальные номера Мартинсон, как правило, заканчивал канканом и озорным, можно считать, фирменным свистом. Отвечая на аплодисменты, говорил с прононсом: «Большое русское мерси!»

Скетчи на злобу дня перемежались отрывками из спектаклей. Сцена вранья Хлестакова чередовалась с появлением других знакомых литературных героев, произносивших новые, актуальные тексты. Халтурщик Керосинов рассказывал о своих приключениях, произошедших после выхода фильма «Антон Иванович сердится». Телеграфист Ять, с годами ставший солидным научным сотрудником, делает саркастический обзор западных новаций и высмеивает молодёжь, слепо им подражающую. Вот Сергей Александрович на творческом вечере читает пародии на стихи советских поэтов, а затем играет с партнёрами интермедию о нравах, царящих в «террариуме единомышленников».

Интересным и «живучим» получился монолог «Исповедь негодяя», написанный Адуевым для Сергея Александровича, судя по всему, в 1943-м и с модификациями исполняемый артистом много лет. Здесь Мартинсон выступал в маске порядочного человека, досадающего на то, что его принимают, условно говоря, за прохиндея. Начинается актёрская исповедь так:

«Товарищи! *(Болееробко, явно запинаясь.)* То... ва... ри... щи? Простите моё смущение... но я... особенно за последнее время всё чаще сомневаюсь, имею ли я право обращаться к честным советским зрителям со словом «товарищи»...

Дело, видите ли, в том, что перед вами стоит негодяй. Не понимаете? Ну, выражаясь мягче, — мерзавец... И даже не один мерзавец, а несколько, много, много самых разных мерзавцев, и все нашли себе уют вот в этой *(показывает на себя)*, так сказать, жилплощади, с этим вот, так сказать *(показывает на своё лицо)*, фасадом.

Откровенно говоря, я боюсь, что именно в фасаде всё дело... По натуре я — честное слово мерзавца — добрый и хороший человек. В семейной жизни внимательный супруг, любящий отец, и даже именины всех тёток записаны у меня в особую книжечку, чтоб не обижать старушек и вовремя их поздравить. И таким я был ещё с детства... Но уже с детства меня начала преследовать судьба»^{169}.

Далее артист начинает сетовать на свою внешность, которая вводила окружающих в заблуждение. Если он проходил мимо клумбы, садовник сразу набрасывался на него с криком, мол, ты хочешь сорвать цветы. Если хотел дать бездомной собаке кусочек сахара, ему кричали: не мучай животное, паршивый мальчишка. В школе учителя, едва войдя в класс, ставили ему единицу, приговаривая, ну, по лицу видно, что сегодня он не выучил урока. Стоило же ему сдать хорошую письменную работу, они моментально спрашивали: «У кого списал?»

Так продолжалось до тех пор, пока его случайно не увидел главный режиссёр одного из театров и вцепился в него мёртвой хваткой: голубчик, по лицу видно, что вы взяточник, ворюга и маскирующийся под хорошего человека подлец. Вам и играть ничего не надо. Просто будьте на сцене самим собой — и успех обеспечен.

«И вот с этого оно и пошло. С точки зрения карьеры я быстро пошёл в гору. Сначала мне поручали ханжей и мелких жуликов. Затем уже прохвостов-середняков с уклоном в крупные. С каждым годом я повышался в ранге. На третьем году начал уже поигрывать убийц под влиянием аффектов, а на седьмой год моей деятельности хладнокровных убийц-

рецидивистов с 25-летним стажем.

Моя душа и кроткое моё сердце страдали. Сколько ни молил я попробовать меня в положительной роли, сколько ни просил позволить мне сыграть благородного человека — всё было напрасно. На меня смотрели с удивлением и говорили: «Бросьте, голубчик, ну зачем вам заниматься не своим делом!» А если я очень настаивал, то режиссёр уже без всякой деликатности подводил меня к зеркалу и говорил: «Ну, посмотрите на себя», и я, взглянув, печально отходил. Редко-редко мне удавалось сыграть не подлеца, а просто идиота или малахольного. Эти минуты были светлым праздником для моей истерзанной души. *(Закрывает лицо, как бы всхлипывая. Потом спокойным деловым тоном.)*

Но довольно сентиментальничать — я явился сюда, чтоб дать вам деловой творческий отчёт. Итак, бросим всякие излишества и обратимся к цифрам и фактам, как на всяком порядочном производстве».

Поплакавшись в жилетку, артист заканчивает подтрунивать над своей внешностью и переходит от юмористической части к сатирической — пародирует отчётный доклад, коими в те годы грешили руководители всех уровней.

«Итак, за время моей деятельности мною — как говорится во всех докладах — проделана огромная работа. 30 лет как я работаю в театре и 20 лет — в кино. Итого, несмотря на то, что мне 44 года, я служу искусству уже 50 лет.

За это время, с полной ответственностью заявляю, что нет ни одной статьи старого и нового уголовного кодекса, на который бы я, так сказать, не откликнулся в своём творчестве. Исключение составляют лишь преступления, которые по своему характеру могут быть совершены лишь женщинами.

За время моей деятельности мною, так сказать, отражены 17 мелких мошенничеств, 24 крупных, 32 получения взятки и 11 случаев дачи таковой, 35 краж, из них восемь со взломом и две комбинированные, то есть со взломом, убийством и обвинением в них другого, ни в чём не повинного персонажа пьесы. Затем следуют убийства, так сказать, в чистом виде — их 88, и дирекция театра считает, что я на 12 единиц невыполнил план, но я смело могу сослаться на объективные причины — остальные двенадцать ещё не написаны драматургами, и как только это будет сделано, я восполню этот пробел».

Читателям уже бросилась в глаза некоторая шероховатость текста. Объясняется она тем, что перед нами рабочий, машинописный вариант монолога. Наверняка и Адуев, и Мартинсон в дальнейшем часто вносили

поправки. Кстати, сначала в архиве этот материал вообще не хотели выдавать, ссылаясь на его ветхость. Потом выяснилось, что он не столько ветхий, сколько «слепой» — не первый экземпляр, некоторые буквы и слова трудно разобрать даже через лупу. Тем не менее продолжим знакомство с «покаянной речью» Сергея Александровича:

«Подводя итоги этой части моей деятельности, остаётся лишь сообщить, что за отчётный период мною сыграно ролей — по скромному подсчёту — на четыре тысячи двести двенадцать лет лишения свободы с зачётом предварительного заключения на 140 лет принудительных работ с пятидесятипроцентным удержанием зарплаты. Но это не всё, товарищи! Остаются преступления моральные. За отчётный период мною на сцене и в кино соблазнено 16 девушек и брошено 43 жены. Я бросил 619 любовниц и предал 14 друзей. Что касается количества незаконных детей, оставленных без пропитания, то оно в настоящее время ещё подсчитывается.

Не сочтите за нескромность, но я смело могу сказать, что нет ни одной буквы алфавита, на которую я не сыграл бы какого-нибудь мерзавца. Если послужной список моих ролей расположить, как принято на всех афишах, в алфавитном порядке, то получается такая картина».

Тут «оглашается весь список» отрицательных персонажей от «А» (аферист, альфонс) до «Я» (ябедник). После чего следует комментарий:

«Таким образом, как видите, мне не удалось сыграть лишь две буквы: «ы» и мягкий знак. Но надеюсь, что при изобретательности и любви наших драматургов к отрицательным персонажам и этот пробел будет также вскоре восполнен». (Кстати, над составлением списка Адуеву пришлось изрядно попотеть. В результате букву «е» представляет старообразный «езуит».)

Далее артист сетует на то, что хотя он стремился высмеивать пороки, его, к сожалению, часто отождествляют с персонажами, которых он играет. На улицах прохожие шарахаются от него, после его ухода из гостей хозяева пересчитывают серебряные ложечки и т. п. Затем Мартинсон меняет тональность монолога и переходит к публицистической части, о которой уже упоминалось выше, — говорит, что после трёхкратного исполнения роли Гитлера, гнуснее которого человека быть не может, зрители оценят его актёрский подвиг:

«Да, да, я надеюсь, что на меня посмотрят другими глазами, пожалеют меня, поймут меня и, как знать, сообразят, что во всех своих образах я не я и лошадь не моя. Может быть, девушки начнут мне улыбаться, мужчины — крепко пожимать руки, бабушка — гадать на короля червей, и доживу я всеми обласканный до глубокой счастливой старости, а на могиле моей

появится скромная тёплая надпись:

*Под камнем сим вкушает сон
Сергей Лександрыч Мартинсон.
Изображал он, сам страдая,
За негодяем негодяя.
Но был при этом весь свой век
И в жизни личной, и публичной
Он был отличный, романтический,
Незлоязычный и тактичный,
Вполне приличный человек».*

В рукописи имеются многочисленные карандашные пометки Адуева, сделаны варианты последних строк, но это уже большого значения не имеет — смысл остаётся прежним. Главное, что заключительные куплеты являются риторикой чистой воды — до появления могильного камня очень и очень далеко; что артист полон сил и энергии; что впереди у Сергея Александровича много увлекательных съёмок, в том числе его ожидают и встречи с классикой.

Глава пятнадцатая

НЕОЖИДАННОЕ РЯДОМ

Сергей Александрович любил оригинальные подводки к номерам, любил, когда участников эстрадных концертов представляют весело, нестандартно. В отношении себя ему нравилась подводка, которую однажды сочинил Николай Адуев. Звучала она так:

— Слово «эксцентрика» происходит от двух латинских слов. Слова «экс», что означает «из», и слова «центр», что означает «центр». Но это не значит, что эксцентрик есть человек из центра. Нет, это просто своеобразный, неожиданный человек. Он стоит преимущественно на голове, разговаривает ногами, придя домой, кладёт пальто на постель, а сам вешается в шкаф. Вообще делает то, чего никто не ожидает. Таким образом, если бюрократ уезжает из центра на периферию к тёте — его нельзя назвать эксцентриком. Но если тот же бюрократ вежливо примет посетителя, ликвидирует сорок циркуляров и выдаст быстро справку — то есть сделает то, чего от него никто не ожидает, он становится эксцентриком и его можно тоже показывать за деньги. За неимением в настоящий момент таких эксцентричных бюрократов, мы предлагаем залу... [{170}](#)

И пока конференсье не назвал его фамилию, Мартинсон успевал вспомнить и ФЭКС, и «фэксов», и как убегал по крышам от Октябрины...

Плох тот эксцентрик, который не мечтает стать драматическим артистом, окунуться в классический материал. В этом смысле творческая жизнь Сергея Александровича складывалась удачно. Снимаясь в экранизациях, он осваивал большое классическое наследие, получал от этого истинное наслаждение. Дважды ему посчастливилось «сотрудничать» с Фёдором Михайловичем Достоевским. Первый раз в фильме режиссёра Ивана Пырьева «Идиот».

Выше говорилось об органичности Мартинсона в «гоголиане» с её сатирическими эскападами, характерными для классика литературы. Природа творчества Достоевского иная. Казалось бы, всей эксцентрической спецификой своей актёрской манеры для Сергея Александровича трудно обнаружить общие точки соприкосновения с сумрачным гением автора «Идиота». Однако пристальный режиссёрский взгляд Ивана Пырьева, добрый десяток лет мечтавшего об экранизации этого романа, подобные точки нащупал, вытянул их наружу, продемонстрировал городу и миру.

За Пырьевым прочно закрепился статус мастера кинокомедий. «Трактористы», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки» и другие его картины давали к тому все основания. В то время, о котором идёт речь, Михаил Вольпин и Николай Эрдман специально для него написали сценарий комедии «Лев Гурыч Синичкин». (Его потом охотно взял режиссёр Константин Юдин, поставив по нему фильм «На подмостках сцены».) Как интерпретатора Достоевского Ивана Александровича в киношных кругах всерьёз не воспринимали. Однако «Идиот», а позже «Белые ночи» и «Братья Карамазовы» образумили скептиков.

Самые упёртые до последнего отказывались признавать успех Пырьева. Цеплялись за любые промашки, особая свистопляска вертелась вокруг экранной Настасьи Филипповны. Остальные персонажи удостаивались только похвал: и Мышкин, и Рогожин, и Ганя Иволгин. И Лебедев, которого играл Мартинсон.

Этот рогожинский прихвостень Лебедев совершенно не похож на привычных персонажей Достоевского. Критики язвительно замечали, мол, можно подумать, будто этот фигляр прибыл из Миргорода.

Это — риторическая колкость. Лебедев в самом деле мог прибыть именно оттуда. Писатель вовсе не утверждал, что он родился и вырос в столице. Возможно, приехал из провинции, всяко бывает. Вы недовольны излишней карикатурностью, которую позволили себе режиссёр и актёр? А как сам писатель относится к нему, какими словами характеризует? Обратимся к роману.

Вот первое упоминание об этом пока ещё безымянном персонаже, слушающем в поезде разговор Мышкина и Рогожина. Вот собеседники коснулись темы дутого авторитета заграничных эскулапов.

«Истинная правда!» — ввязался в разговор один сидевший рядом и дурно одетый господин, нечто вроде заскорузлого в подьячестве чиновника, лет сорока, сильного сложения, с красным носом и угреватый лицом...» Далее для Достоевского это «красноносый чиновник», «угреватый господин», «господин всезнайка». По поводу последнего определения, относящегося к людям, сующим нос не в своё дело, писатель разродился целым пассажем:

«Эти господа всезнайки встречаются иногда, даже довольно часто, в известном общественном слое. Они всё знают, вся беспокойная пытливость их ума и способности устремляются неудержимо в одну сторону, конечно, за отсутствием более важных жизненных интересов и взглядов, как сказал бы современный мыслитель. Под словом: «всё знают» нужно разуметь, впрочем, область довольно ограниченную: где служит такой-то, с кем он

знаком, сколько у него состояния, где был губернатором, на ком женат, сколько взял за женой, кто ему двоюродным братом приходится, кто троюродным и т. д., и т. д., и всё в этом роде. Большею частью эти всезнайки ходят с ободранными локтями и получают по семнадцать рублей в месяц жалованья. Люди, о которых они знают всю подноготную, конечно, не придумали бы, какие интересы руководствуют ими, а между тем многие из них этим знанием, равняющимся целой науке, положительно утешены, достигают самоуважения и даже высшего духовного довольства».

Если кто-то скажет, что эти строки написаны не сатирическим пером, пусть первый бросит в режиссёра и актёра камень. Да, Лебедев — карикатура. Однако не просто балаболка, ни пришей ни пристегни. Он олицетворяет собой социальное явление, которое, к сожалению, сохранилось до наших дней. Мартинсон показал такого типа в обобщённом, концентрированном виде. Его игра в «Идиоте» обедни не испортила.

Интрига в фильме развивается по восходящей. Своего апогея она достигает в финале, когда Настасья Филипповна назло алчущей братии швыряет пачку денег в горящий камин, потом сама же извлекает её оттуда. Первым не выдержал подобного надругательства Лебедев — он с причитаниями бросился гасить тлеющие бумаги.

Вскоре на экране появляется надпись «Конец первой части». Продолжения фильма не получилось, что-то пошло не так. Сергей Александрович пострадал от этого меньше других — в остальных частях романа Лебедев всё равно почти не появляется.

В «Идиоте» роль была заметная, хотя и небольшая — второго плана, зато в «Дядюшкином сне» Мартинсон был в центре внимания.

Скорее всего, задумываясь об этой комической повести Достоевского, режиссёр Константин Воинов в первую очередь хотел потрафить своей любовнице Лидии Смирновой. Она и исполнила в фильме главную женскую роль. Однако бенефициантом картины по праву следует считать Мартинсона.

Многим помнится характеристика этого персонажа, данная писателем: «С первого, беглого взгляда вы вовсе не сочтёте этого князя за старика и, только взглянув поближе и попристальнее, увидите, что это какой-то мертвец на пружинах. Все средства искусства употреблены, чтоб закостюмировать эту мумию в юношу. Удивительные парик, бакенбарды, усы и эспаньолка превосходнейшего чёрного цвета закрывают половину лица. Лицо набелённое и нарумяненное необыкновенно искусно, и на нём почти нет морщин. Куда они делись? — неизвестно. Одет он совершенно

по моде, точно вырвался из модной картинки. На нём какая-то визитка или что-то подобное, ей-богу, не знаю, что именно, но только что-то чрезвычайно модное и современное, созданное для утренних визитов. Перчатки, галстук, жилет, белье и всё прочее — всё это ослепительной свежести и изящного вкуса. Князь немного прихрамывает, но прихрамывает так ловко, как будто и это необходимо по моде. В глазу его стёклышко, в том самом глазу, который и без того стеклянный. Князь пропитан духами. Разговаривая, он как-то особенно протягивает иные слова, — может быть, от старческой немощи, может быть, оттого, что все зубы вставные, может быть, и для пущей важности. Некоторые слоги он произносит необыкновенно сладко, особенно напирая на букву э. Да у него как-то выходит ддэ, но только ещё немного послаще. Во всех манерах его что-то небрежное, заученное в продолжение всей франтовской его жизни. Но вообще, если и сохранилось что-нибудь от этой прежней, франтовской его жизни, то сохранилось уже как-то бессознательно, в виде какого-то неясного воспоминания, в виде какой-то пережитой, отпетой старины, которую, увы! не воскресят никакие косметики, корсеты, парфюмеры и парикмахеры. И потому лучше сделаем, если заранее признаемся, что старичок если и не выжил ещё из ума, то давно уже выжил из памяти и поминутно сбивается, повторяется и даже совсем завирается».

Тут уже дан ключ к образу, можно считать, исключаящий многообразие трактовок. Чуть ниже совсем адресная подсказка — подвыпивший князь говорит: «Лорда Байрона помню. Мы были на дружеской ноге». Вы правы, уважаемый читатель, — перед нами постаревший Хлестаков, балаболка и враль, бесконечно пускающий пыль в глаза. Старый знакомый Сергея Александровича — как же, как же, играли такого в театре.

Несмотря на букет популярных артистов, фильм фурора не произвёл. Вдобавок вышел на экраны в юбилейном, 1967 году. Полвека Великой Октябрьской социалистической революции. Комедии тогда требовались меньше всего. Зрители его кое-как смотрели, критика замечала мало. Отрицательные отзывы перевешивали положительные. В журнале «Искусство кино» Ирина Питляр отказывалась признавать картину Константина Воинова эквивалентной повести Достоевского. Она считает, что у классика это прежде всего история духовной жизни, история сильных страстей, а не история определённых характеров или лиц. В фильме же: «прямолинейность сатирически-обличительных приёмов, упрощённость жанровой трактовки, изобразительных средств».

Про Мартинсона критик написала следующее: «Прекрасный

комедийный актёр, он, как всегда, умело и остро строит образ — образ выжившего из ума, разваливающегося физически старика-ловеласа. Старик этот смешон, немного жалок, и при всём том — это не князь Гаврила, с которым мы знакомы по повести. У Мартинсона — определённо очерченный, реалистически-подробный, «заземлённый» образ. А «дядюшка» у Достоевского — эфемер, фантом, наваждение, чёртова кукла, фигура почти символическая, полуживая-полумёртвая — смешноватое и страшноватое порождение неестественной, фантастически прожитой, пустой, праздной и порочной жизни»^[171].

Всё-таки опытный филолог испытывает чрезмерный пиетет к писателю. Сам Фёдор Михайлович подчёркивал, что это произведение комическое (писал его параллельно с «Селом Степанчиковым»), не считал удачей.

Собственных режиссёрских амбиций у Сергея Александровича никогда не было. Играл так, как предлагали. Да и предлагать-то особенно не нужно — опыта ему не занимать, знаний тоже, всё понимал с полуслова. С кем бы из съёмочной группы «Дядюшкиного сна» я ни говорил, все отмечали, что несмотря на пожилой возраст Мартинсон был энергичен, рационален, старался не тратить время попусту. Съёмки велись в Вологде и в Москве. После съёмочного дня в Вологде отдыхал в гостинице, в застольях особенно не участвовал. Был существенный перерыв — возвращался на несколько дней в Москву. Приезжал на съёмочную площадку в Москве, отработывал эпизод на совесть и мчался дальше. У него всегда было много дел. Чаще всего они были связаны с выступлениями на эстраде и, разумеется, с мультипликациями.

После премьеры «Дядюшкиного сна» в Доме кино Сергей Александрович со вздохом доверительно сказал своему давнему знакомому режиссёру Борису Голубовскому:

— Поздновато пришла ролишка... Куража уже нет.

Видимо, в данном случае Мартинсон был излишне самокритичен. У коллег насчёт его куража другое мнение: через пять лет Мария Бабанова пригласила артиста быть её партнёром в спектакле Театра имени В. В. Маяковского. Он согласился, и все уже довольно потирали руки — ещё бы: такой дуэт, встретятся два знаменитых мейерхольдовца. Это же бомба!

Игравшая Москалёву Мария Ивановна трудилась не покладая рук, репетировала без усталости. В отличие от неё Сергей Александрович проявил поразительное легкомыслие — всё время был занят посторонними делами, на что-то отвлекался, срывал репетиции. Никакие уговоры не сделали Мартинсона дисциплинированным. В конце концов театр отказался от его

услуг. Роль престарелого Князя отдали молодому Анатолию Ромашину, в результате спектакль не произвёл того эффекта, на который рассчитывали создатели.

Глава шестнадцатая

МАРТИНСОН ПОЮЩИЙ

Выше рассказывалось о том, как на заре туманной юности по вине Мартинсона сорвались два спектакля в разных театрах, поскольку он играл в обоих главные роли. Много позже был случай, когда бенефисное представление Сергея Александровича сорвалось не по его вине.

После войны в Концертном зале имени П. И. Чайковского намечалось приятное для любого артиста событие — должен был состояться творческий вечер Мартинсона. По городу расклеены афиши, печатается программка, продаются билеты. Артист полным ходом готовится к выступлению — отрывки из спектаклей, интермедии, куплеты... Вдруг ему позвонили из администрации зала и сказали, что столь легкомысленный репертуар недопустим на сцене солидного, со славными традициями филармонического помещения. Попросили ограничить программу вечера классическими ролями Хлестакова и Карандышева.

Мартинсон категорически отказался. Ему хотелось продемонстрировать все грани своего таланта, блеснуть универсальностью.

В 1970-х годах издательство «Искусство» выпускало серию брошюр «Мастера сцены — самодеятельности». В одном из выпусков была опубликована статья Сергея Александровича «Великий волшебник», в которой он рассказывал о музыке в спектаклях Мейерхольтда. Эпиграфом для своих воспоминаний артист поставил слова из шекспировского «Венецианского купца» (в переводе Татьяны Щепкиной-Куперник):

*Тот, у кого нет музыки в душе,
Кого не тронут сладкие созвучья,
Способен на грабеж, измену, хитрость;
Темны, как ночь, души его движенья,
И чувства все угрюмы, как Эреб:
Не верь такому.*

Уже в преклонном возрасте Сергею Александровичу всё-таки посчастливилось с головой окунуться в мир «сладких созвучий».

...Это своеобразное кинопроизведение в фильмографии Мартинсона не значит. Видимо, его причисляют к телевизионным передачам или к

театрализованным постановкам. Обе дефиниции недалеко от истины, и всё-таки увлекательное шоу «Бенефис Сергея Мартинсона» можно считать полноценным музыкальным фильмом.

Его поставил в 1974 году режиссёр Евгений Гинзбург. Всего он сделал шесть телевизионных «Бенефисов», большинство со сценаристом Борисом Пургалиным. Начали с мужчин — первым был Савелий Крамаров, затем Сергей Мартинсон, потом пошли женщины — Вера Васильева, Лариса Голубкина, Людмила Гурченко, Татьяна Доронина. (Это персональные. Последним же был в 1993 году коллективный бенефис театра «Сатирикон».)

Если позиционировать эти передачи, то скорее всего их следует отнести к циклу типа «Поют драматические артисты». Хотя удельный вес хореографической составляющей тоже был значителен, во главе угла «Бенефисов», созданных Гинзбургом и Пургалиным, стояли песни. Не обязательно хорошо известные, попадались и полузабытые, которым передачи, а они пользовались большой популярностью телезрителей, дарили вторую жизнь. Порой более насыщенную, чем первая.

Сергей Александрович отличался феноменальной пластикой. Танцевальными па и походкой он был способен проявить характер персонажа. «Я не Спиноза какой-нибудь, чтобы ногами кренделя выделывать», — говорил устами Гарина его партнёр по чеховской «Свадьбе». В отличие от него Мартинсон был способен выделывать такие кренделя, что про него даже шутили, будто он думает ногами. С годами, когда гибкости поубавилось, артист отшучивался: «Что-то мои ноги всё чаще стали задумываться». Поэтому в «Бенефисе» паузы между номерами с участием 75-летнего бенефицианта заполняли молодые танцоры. А исполнение им песен стало для телезрителей приятным сюрпризом.

На чём же проявил вокальные способности Сергей Александрович? Сначала перед зрителями парадным маршем проходят хрестоматийные литературные и сказочные персонажи: д'Артаньян, Буратино, Дон Кихот, Баба-яга. А это кто с шарфом, обмотанным вокруг шеи, в фуражке с белым верхом? Разумеется, это Остап Бендер собственной персоной. И тут он запел:

*Все бенефисы сделаны в Одессе,
На Малой Арнаутской, двадцать два.
Спокойно, граждане, сегодня нет концессий,
Не рвите от жилеток рукава...*

И дальше идёт череда песен-сценок, разыгранных бенефициантом в компании популярных артистов, точнее артисток. Звучат романсы, песенки на французском языке в вольном переводе («Зачем вы, мадемуазель, красивых месье любите — непостоянная у них лямур»), потрясающая «Провожала на разбой бабушка пирата», «Мадам, уже падают листья»... Всё для Сергея Александровича в новинку, всё исполняет впервые, за исключением двух ролей: Хоуэла в мюзикле «Целуй меня, Кэт!» и Ушица в водевиле «Дочь русского актёра». Кстати, дочь русского актёра Наталья Мартинсон тоже отметилась в бенефисе отца, исполнив с эстрадным ансамблем зажигательную песенку.

Разумеется, в «Бенефис» были включены все три хита с участием «главного шоумена страны» (так его полушутя называли) — отрывки из «Антон Иванович сердится», «Сильвы» и «Свадьбы». К каждому была сделана оригинальная песенная подводка. Особенно удачной она получилась перед «Свадьбой». В ней обыгрывалась песня А. Бабаджаняна на слова Р. Рождественского. С лёгкой руки Муслима Магомаева она стала широко известной, у всех на слуху были её слова:

*А где-то свадьба, свадьба, свадьба
пела и плясала,
И крылья эту свадьбу вдаль несли.
Широкой этой свадьбе было места мало
И неба было мало и земли...*

Подводка в «Бенефисе» была построена на бесхитростном обыгрывании одного слова — в кавычках и без. Начиная петь Мартинсон в обычном «цивильном» костюме, аккомпанируя себе на пианино:

*Эту «Свадьбу» мы давным-давно сыграли,
Приключилось там немало всего.
Был жених красивый сам собою — Гарин,
Зоя Фёдорова шла за него.*

Не Магомаев, конечно, но слушать приятно. Неожиданно, перед припевом, Мартинсон появлялся на экране в цыганском наряде, с пышной чёрной шевелюрой, усами и, пританцовывая, залихватски продолжал под бубен:

*У этой «Свадьбы», «Свадьбы», «Свадьбы»
надо поучиться,
Теперь таких в помине больше нет.
Такое может лишь во сне присниться,
Что я кинематографический брюнет.*

И вновь за пианино, в пиджаке и при галстукe, элегично:

*Но промчались годы звонко и крылато.
Комедийный пыл в кино поутих.
И хожу я совершенно неженатый,
До сих пор, хоть не брюнет, но — жених.*

После этого шёл отрывок из фильма — потрясающий дуэт с Верой Марецкой, давидовский романс «Скажи, зачем тебя я встретил, зачем тебя я полюбил...».

В «Бенефисе» было много чисто технических трюков. Вероятно, больше, чем кажется на первый взгляд. Мне приходилось разговаривать с некоторыми из артистов, игравших с Мартинсоном в одном эпизоде, и выяснялось, что они с Сергеем Александровичем не сталкивались — снимались порознь.

...Он впервые вышел на сцену в оперетте — «Иванов Павел», подростком. И последняя его работа в театре — сродни ей. Роль Харрисона Хоуэла в мюзикле Кола Портера «Целуй меня, Кэт!», поставленном в Театре-студии киноактёра. Там его партнёршей была Людмила Гурченко. В «Бенефисе Мартинсона» она тоже «засветилась».

Глава семнадцатая

ФИНИШНАЯ ПРЯМАЯ

В книге мемуаров «Кто держит паузу» Сергей Юрский описывает, как однажды приехал в Таллин на пробы к фильму «Укротители велосипедов». В гостинице случайно встретился с автором сценария Эрдманом. Николай Робертович был в хороших отношениях с его отцом, поэтому он посоветовал Юрскому-младшему не сниматься в этом фильме — уж очень там плохой сценарий.

Мартинсон же в этой комедии снимался. Его бы не отговорил даже автор, поскольку с именем Эрдмана у него был связан ряд успехов. Прежде всего это дебют в Театре Мейерхольда — Валериан Сметанич в «Мандате». Уж такую известность получил Сергей Александрович после того спектакля, что вспомнить приятно. Дальнейшие успехи пошли оттуда — и приглашение в кино вообще и в мультфильмы в частности. Озвучивая мультфильмы, Мартинсон несколько раз сталкивался со сценариями Эрдмана, и от каждой работы оставались приятные воспоминания — «Федя Зайцев», «Человечка нарисовал я», «Самый главный».

Что касается «Укротителей велосипедов», то в данном случае Эрдман был слишком придирчив к себе. Сценарий не настолько плох, чтобы в таком фильме зазорно сниматься. Простенькую историю Эрдман расцвел весёлыми диалогами, придумал массу трюков.

После окончания института молодые парни Роберт и Лео приезжают по распределению в новый для себя городок. Здесь они знакомятся со своей ровесницей Ритой, которая разработала новую модель велосипеда. Друзья стараются помочь девушке, чтобы её модель допустили к участию в престижной гонке. Они преодолевают одну помеху за другой. Зрители уверены, что после череды приключений Ритин велосипед будет участвовать и одержит победу... Нет, нет, сценарий не настолько банален, чтобы докатиться до этого. Он гораздо оригинальнее.

Это типичная молодёжная комедия — в меру лирическая, в меру музыкальная. Роли у героев достаточно пресные. Но ведь должны быть в комедии персонажи соответствующего амплуа. И вот они появляются — Георг Сибуль, который должен выступать в гонке вне конкурса, и его ревнивая жена. То бишь Сергей Мартинсон и Рина Зелёная, в очередной раз блеснувшие мастерством. Присутствие этой мощной пары оправдывает причисление «Укротителей велосипедов» к жанру комедии. Мартинсон

тренируется в форме велогонщика, что уже смешно, потом недоброжелатели запирают ветерана в душевой, он каким-то образом вырвался и гоняется в купальном халате и шляпе за предполагаемым обидчиком.

Возраст и благообразная внешность привели к тому, что Сергея Александровича всё чаще приглашали играть отцов. Как наших — уморительный железнодорожник, отец Розочки, с быстротой молнии промелькнувший в «Тридцати трёх», так и зарубежных, например, щеголяющий в шотландском национальном наряде — килт и нагрудный кожаный кошелёк — мистер Фрэнкленд из чудесной «Собаки Баскервилей» режиссёра И. Масленникова. Здесь прежде всего обращает на себя внимание безупречная дикция старого мастера: слышны каждый звук, каждая буква. Вот что значит школа! Фрэнкленд появляется в двух небольших эпизодах, но и на таком «пяточке» Мартинсону удалось создать полнокровный образ одинокого старика, разочарованного стилем жизни дочери.

Это на экране. А как претворились отеческие амбиции Мартинсона в жизни? Каковы были отношения с тремя собственными детьми?

Старшая — любимая — дочь Анна родилась в 1928 году. Она стала художницей, работала в театрах и на киностудии «Мосфильм». В 1954 году вышла замуж за альтиста и дирижёра, основателя Московского камерного оркестра Рудольфа Баршая. У них родился сын, однако вскоре семья распалась. В 1962 году Анна Сергеевна вышла замуж за кинорежиссёра Генриха Габая («Зелёный фургон», «Лебедев против Лебедева», «Время счастливых находок»). Фронтвик, боевой лётчик, он спокойно работал на «Мосфильме», был на хорошем счету. Вдруг у кого-то из руководства «открылись глаза»: он узнал, что фамилия, которую принимали за украинскую, вовсе не украинская, а даже наоборот... Тут Генриху Сауловичу так «перекрыли кислород», что в 1972 году он с женой, двумя их дочками-близнецами и пасынком Владимиром буквально вынужден был эмигрировать.

Анна сказала Сергею Александровичу:

— Папа, мы хотим уехать в Америку. Как ты к этому относишься?

Тяжело вздохнув. Мартинсон ответил:

— Когда в 1930 году я был с театром Мейерхольда на гастролях во Франции, у меня мелькнула такая мыслишка — остаться. Но потом я подумал, сколько неприятностей принесу этим близким людям. Какие у них начнутся проблемы. Вернулся... А теперь — жалею.

При первой возможности Анна Сергеевна стала звать отца в гости.

Одно приглашение следовало за другим. Сергею Александровичу очень хотелось навестить дочку, скучал по ней, внукам. Чтобы получить разрешение на поездку, артист прилагал максимум усилий, и всякий раз получал один издевательский отказ за другим.

Однажды он попросил председателя профкома Театра-студии киноактёра, в штате которого состоял, Кирилла Столярова сходить с ним для поддержки в ОВИР. Потом Кирилл Сергеевич вспоминал:

«Документы у него были оформлены. Но визу не давали.

— Почему? — спросил я полковника, который не выпускал Сергея Александровича.

— А вдруг он там помрёт? Вы знаете, сколько стоит перевезти гроб?..

Сергей Александрович был ошарашен бестактностью чиновника:

— Я не собираюсь умирать.

Но визу так и не получил»^{172}.

Саднящая рана в душе от этого унижения осталась надолго.

Второй ребёнок Мартинсона, сын Александр, родился в 1939 году. В 1945-м его мать, балерину Лолу Добржанскую, арестовали. Поскольку отец был постоянно занят, часто уезжал на съёмки или гастроли, мальчика взяли к себе родственники Елены Сергеевны. Должного внимания Саше они не уделяли, мальчик попал под тлетворное влияние улицы — пил, воровал... Короче, в один прекрасный день он загремел в тюрьму. Освободившись после заключения, этот уголовник то жил у отца, то болтался бог знает где.

В общем, создавал Мартинсону непреходящую боль.

Третьей женой Сергея Александровича стала та самая поклонница, с которой он познакомился в Одессе на съёмках фильма «Подвиг разведчика». 16 июня 1956 года у них родилась дочь Наталья. Правда, столь знаменательное событие не стало связующим звеном для супругов. Луиза Николаевна художница, моложе мужа ровно на 30 лет, большая разница в возрасте не позволила найти общие интересы. Сергей Александрович мог бы применить к себе расхожую тогда шутку: холостому плохо везде, а женатому — только дома. Чтобы не трепать друг другу нервы, артист купил Луизе Николаевне и дочке квартиру в кооперативном доме на улице Чехова (ныне Малая Дмитровка), 31/22.

Наташа училась в английской спецшколе № 31 Фрунзенского района, в 1973 году поступила и в 1977-м окончила актёрский факультет Театрального училища имени Б. В. Щукина. (Там у девушки было прозвище Мартини). Она снялась в нескольких фильмах, самая заметная роль была в «Бенефисе» отца, где она пела в сопровождении ансамбля «Музыка». Она рано вышла замуж, развелась, вышла второй раз. В 1993

году, к тому времени уже Ягунова, Наталья эмигрировала в Америку. (Году в 1980-м видел я их в Москонцерте: очаровательную Наталью и старенького, совсем медленно идущего Мартинсона. Не подумаешь, что это отец и дочь, скорее дедушка и внучка.)

Кстати, о медленно идущем. Мне многие рассказывали: в старости Мартинсон мог идти медленно, сутулясь, шаркая ногами, как лыжник, но стоило заметить знакомого, мигом преобразался — опять бравая осанка, молодцеватая походка.

О подобных его метаморфозах упомянула эстрадная певица Нина Бродская в своей мемуарной книге «Хулиганка». Ей приходилось выступать в программе «Товарищ кино», ездить с ней по разным городам, и она рассказывает о выступавших там известных артистах. В частности, Бродская пишет: «Не могу также забыть уникального Сергея Мартинсона. Вцепится бывало в меня, и я тащу его из гостиницы в автобус, а потом из автобуса в концертный зал. Еле-еле идёт, ножками перебирая. Тащу его почти на себе, а потом он как выскочит на сцену со своими куплетами, так и вся хворь прошла — будто её и не было».

В преддверии семидесятилетнего юбилея Мартинсона на телевидении снимался сюжет для «Кинопанорамы». Ведущий Алексей Каплер, глядя на подтянутого и молодцеватого артиста, с которым дружил со времён ФЭКСа, поинтересовался:

— Как это тебе, Сергей Александрович, удалось так сохраниться?

— Я всегда был человеком легкомысленным и никогда не делал того, чего мне делать не хотелось, — последовал моментальный ответ.

Такой поворот беседы телевизионное начальство сочло непедagogичным, и полушутливый диалог из юбилейной передачи вырезали.

«Легкомысленный король гротеска» — такой ярлык сопровождал его в течение многих лет.

Сергей Александрович принадлежал к людям, чьё присутствие улучшает настроение окружающих. Он не был записным балагуром, говорил редко да метко, всегда впопад. Поэтому сказанное им запоминалось, к тому же всё произносилось с фирменными мартинсоновскими интонациями. Сам-то артист вряд ли придавал своим словам большое значение, вряд ли думал, что любое его высказывание будут помнить годами. А получилось, что помнят.

Однажды известного музыканта Левона Оганезова попросили съездить как аккомпаниатора с Мартинсоном на выступление в подмосковную Балашиху. Событие не бог весть какой значимости. Левон

Саркисович помнит его в подробностях до сих пор. Хотя было это в 1970-е годы.

Раньше у них было шапочное знакомство, пересекались во время выступлений — у каждого своё — в программе «Товарищ кино». Теперь в Балашихе творческий вечер Мартинсона.

Когда заехали за Оганезовым, Сергей Александрович уже находился в машине, сидел на пассажирском месте рядом с водителем. Разговаривали мало, в основном по поводу репертуара, где какая музыка понадобится. Всё же один анекдот, свежий по тем временам, артист рассказал: — Рабинович, как вы относитесь к советской власти? — Как к жене: немножко люблю, немножко боюсь, немножко хочу другую.

Потом был вечер в клубе. Народу битком, принимали любимого киноартиста на ура. А он совершенно не напоминал того пожилого человека, который несколько минут назад, подрёмывая, сидел в машине. Был энергичен, подвижен, танцевал, свистел, читал юмористические рассказы, исполнял куплеты, показывал пародийные пантомимы, например, как правильно надевать перчатки...

Но вот концерт окончен, и уставший Мартинсон, нахохлившись, сидит в машине. Почти всю дорогу молчал. Лишь когда въехали в Москву и проезжали по шоссе Энтузиастов мимо завода «Серп и молот», встрепенулся и сказал:

— На этом заводе три цеха: в одном делают серпы, во втором — молоты.

И замолчал. То есть анекдот был рассчитан на реакцию слушателей. После томительной паузы Оганезов не выдержал:

— Ну а в третьем, Сергей Александрович? Что делают в третьем?

— Третий — сборочный, — с невозмутимым видом объяснил Мартинсон.

Порядок «выгрузки» был обратный. Первым у Никитских Ворот, возле здания ТАСС, вышел Оганезов. «Вас ис дас? Дас ис ТАСС», — тут же выдал экспромт Мартинсон, после чего уехал к себе на улицу Горького.

А что его ожидало там, на улице Горького, 17, квартира 14. Последние годы в этой двухкомнатной квартире стало пусто и неуютно. Жильё одинокого Сергея Александровича находилось в полном запустении. Стены с продранными обоями были завешаны картинами и фотографиями. Под диваном стояли лаковые туфли, которые, по словам хозяина, он оставил «для похорон».

Жилище артиста знавало лучшие времена. Мой знакомый, накапливая трудовой стаж, необходимый для поступления в институт, работал

телефонистом. Это было примерно в 1960-м. Помню, с каким упоением он рассказывал, что ставил Мартинсону телефонный аппарат голубого цвета. Иметь голубой телефон в то время было всё равно что иметь иномарку. Такую роскошь могли позволить себе только благополучные, обеспеченные люди.

Прошло два десятка лет, от бывшего благополучия не осталось следа. Украшением можно считать лишь распиленный и потом склеенный бюст Мейерхольда. Всеволод Эмильевич подарил его артисту, когда тот работал в ТиМе первый сезон. После войны подарку Мастера пришлось совершить путешествие на Лубянку. Это произошло при аресте Лолы, жены Сергея Александровича. Тогда чекисты забрали из квартиры документы, фотографии и бюст Мейерхольда. Потом бюст вернули. Было видно, что его распиливали, потом склеили.

Уже потом Мартинсон случайно узнал, что следователь, который вёл дело жены, утверждал, будто Лола хранила в этом бюсте интимные письма Бухарина. Поэтому бюст распилили пополам. Никаких писем внутри не оказалось, его склеили и вернули артисту.

Зрителям памятно первое появление Керосинова в фильме «Антон Иванович сердится»: предупредив всех, что будет работать, композитор на самом деле забрался в кровать и с увлечением читает книгу о приключениях Шерлока Холмса. Разве мог предполагать тогда артист, что через много лет будет накоротке знаком с лучшим Холмсом всех времён и народов — Василием Ливановым.

Они познакомились на съёмках фильма «Ярославна, королева Франции». Молодой Ливанов играл бродячего рыцаря, пожилой Сергей Александрович — епископа Роже, духовника французского короля, посланного сопровождать его невесту, дочь российского князя, в Париж. Общих сцен у них практически не было, тем не менее артисты подружились, поскольку имелись точки пересечения за пределами съёмочной площадки. Во-первых, Мартинсон был в приятельских отношениях с отцом Василия — знаменитым Борисом Ливановым. Мало того — он сотрудничал с его дедом, Николаем Ливановым, театральным артистом. В 1934 году они вместе снимались в фильме «Восстание рыбаков». В довершение ко всему в Москве они были, можно сказать, соседями, оба жили на улице Горького. Ливанов в доме 8, Мартинсон — в доме 17.

После завершения съёмок Сергей Александрович частенько звонил своему молодому коллеге. Но мешала общению одна особенность. Василий Борисович «сова» — поздно ложится, поздно встаёт. Мартинсон же — явно

выраженный «жаворонок»: рано ложился, вставал ни свет ни заря. При этом он забывал, что его режим далеко не всегда совпадает с чужими распорядками, начинал рано обзванивать знакомых, в том числе и Ливанова. При этом, как правило, Василия Борисовича звонок будил, что было не очень приятно.

А Сергей Александрович жил один, ему хотелось общаться. И о последних годах жизни легендарного артиста приходится говорить с горечью.

Почему так получается, что талантливый, знаменитый, достойный во всех отношениях человек вдруг начинает ощущать свою невостребованность? Он в чём-то ошибся, что-то неправильно делал в своей жизни? Или просто с течением времени представители более молодых поколений начинают смотреть на тебя как на мастодонта, у них свои заботы, твои интересы им чужды и непонятны, а порой даже смешны?.. Кто знает? Жизнь не складывается, как хотелось бы. Старики часто остаются одни. И виноваты в этом и сам человек, и влияющее на каждую судьбу общество. Неизвестно, кто больше.

Последнюю роль в кино Сергей Александрович сыграл в очень человечном фильме режиссёра Николая Губенко «И жизнь, и слёзы, и любовь», поставленном им по собственному сценарию.

— Средний возраст персонажей картины 85–87 лет, — рассказывал Николай Николаевич, отвечая на мои вопросы. — Это диктовало поиск тех людей, которые должны были реализовать режиссёрский замысел. В основном я опирался не на профессиональных артистов — на типажи. Но грех было не использовать тех профессионалов, великих старцев, которые оставались в живых к тому времени, к которым принадлежал и Сергей Александрович Мартинсон — артист блистательной мейерхольдовской школы, с богатым послужным списком ролей.

Я застал его уже в состоянии весьма плачевном. Но его характер, его неунывающая душевная структура позволили ему принять участие в моей картине и продемонстрировать высочайший уровень профессионализма. Хотя уже плохо слышал, плохо двигался. Но стоило сформулировать ему задачу, как он безупречно выполнял её...

В фильме «И жизнь, и слёзы, и любовь» Сергей Александрович исполнял роль старого актёра, доживающего свой век в доме престарелых. Вскоре в аналогичной ситуации оказался сам Мартинсон. Когда уже не оставалось сил готовить еду, поддерживать порядок в квартире, а помочь было некому, одинокий артист переехал в Дом ветеранов кино в московском микрорайоне Матвеевское. 2 сентября 1984 года здесь

завершился его земной путь, вместивший в себя, говоря теми же пушкинскими словами, и жизнь, и слёзы, и любовь...

Похоронен актёр на Кунцевском кладбище.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА С. А. МАРТИНСОНА

1899, 25 января (6 февраля ст. ст.) — родился в Санкт-Петербурге в семье фабриканта Александра Ивановича Мартинсона и его жены Феодосии Александровны.

1908 — поступил в немецкую школу Анненшуле.

1912 — перешёл в гимназию Г. К. Штемберга.

1918 — окончил гимназию.

1919 — призван в Красную армию, служил инструктором политотдела.

1920 — стал студентом Института сценических искусств (по 1923 год).

1922 — артист петроградских театров «Вольная комедия» и «Свободный» (по 1924 год).

1924 — дебютировал в кино в фильмах «Похождения Октябрины», «Братишка» режиссёров Григория Козинцева и Леонида Трауберга из объединения ФЭКС. Переезд в Москву вместе с женой Екатериной (в девичестве Ильиной). Состоит в труппе Театра Революции (по 1929 год), занят в спектакле «Воздушный пирог» (режиссёр Алексей Грипич).

1925 — по совместительству артист Театра имени Мейерхольда (ТиМ) (по 1926 год), исполнил роль Валериана в спектакле «Мандат».

1928, 12 мая — родилась дочь Анна.

1929 — артист Государственного театра имени Мейерхольда (ГосТиМ). Исполнил роль Хлестакова в спектакле «Ревизор».

1931, 4 июня — премьера спектакля «Список благодеяний» (режиссёр Всеволод Мейерхольд) с участием Мартинсона.

1932 — становится артистом Московского мюзик-холла. Играет главного героя в спектакле «Артисты варьете» (режиссёр Николай Волконский).

29 февраля — выход звукового фильма «Две встречи» (режиссёр Яков Уринов) с участием Мартинсона.

1934, 3 февраля — премьерный показ фильма «Марионетки» (режиссёры Яков Протазанов и Порфирий Подобед) с Мартинсоном в главной роли.

Декабрь — премьера в Московском мюзик-холле спектакля «Под куполом цирка» с Мартинсоном в роли Скамейкина.

1935 — уход из семьи к артистке балета мюзик-холла Елене (Лоле) Добржанской.

1936 — закрытие Московского мюзик-холла.
1937, сентябрь — возвращение в ГосТим.
23 декабря — выступил на собрании, посвящённом обсуждению творческой деятельности Мейерхольда.
1938, 8 января — постановление ЦК ВКП(б) о ликвидации Государственного театра имени Вс. Мейерхольда.
1939, 27 января — у Сергея Мартинсона и Лолы Добржанской родился сын Александр (ум. 2003).
17 мая — подаёт заявление о приёме в Театр Революции (работает по 1941 год). Играет в спектаклях «Павел Греков» и «Бесприданница».
1941, июнь — завершение съёмок фильма «Антон Иванович сердится» (режиссёр Александр Романовский) с Мартинсоном в роли композитора Керосинова.
Осень — исполняет роль Гитлера в фильме Сергея Юткевича «Новые похождения Швейка» и в «Боевом киносборнике № 7».
1944 — снимается в фильмах «Свадьба» (режиссёр Исидор Анненский), «Сильва» (режиссёр Александр Ивановский).
14 апреля — награждён орденом «Знак Почёта».
1945, ноябрь — арестована Елена Сергеевна Добржанская, вторая жена Мартинсона, вскоре она заболела и скончалась в Воркуте.
Конец года — вступает в труппу нового Театра-студии киноактёра.
1947 — снимается в Одессе в фильме «Подвиг разведчика» (режиссёр Борис Барнет) в роли Вилли Поммера. Знакомится с Луизой, будущей третьей женой.
1948 — сыграл Гитлера в фильме «Третий удар» (режиссёр Игорь Савченко).
1950, 6 марта — присвоено звание «Заслуженный артист РСФСР».
1956, 16 июля — у Мартинсона и его жены Луизы Николаевны родилась дочь Наталья.
1957 — уволился из Театра-студии киноактёра.
1958 — участвует в фильме режиссёра Ивана Пырьева «Идиот».
1961 — снимается в фильмах «Вечера на хуторе близ Диканьки» (режиссёр Александр Роу), «Золотой ключик» и «Алые паруса» (режиссёр Александр Птушко).
1964, 30 июня — присвоено звание «Народный артист РСФСР».
1967 — главная роль в фильме «Дядюшкин сон» (режиссёр Константин Воинов).
1974 — выход телевизионного «Бенефиса» Мартинсона (режиссёр Евгений Гинзбург).

1979, 24 января — награждён орденом Трудового Красного Знамени.

1983 — последняя роль в кино: старый актёр Егошкин в фильме «И жизнь, и слёзы, и любовь» (режиссёр Николай Губенко).

1984, 2 сентября — Сергей Александрович Мартинсон скончался. Похоронен на Кунцевском кладбище в Москве.

ВМЕСТО ЭПИЛОГА

Невозможно составить полную биографию человека, хоть начини описывать его жизнь с пелёнок. Сколько подробностей ни откопай, что-то неизбежно останется за кадром. Как правило, авторами выбираются отдельные фрагменты. Наиболее интересные, наиболее поучительные. Прикоснуться вместе с читателями к событиям, которые оказали влияние на жизнь героев или которые сами влияли на них. Авторы биографий иногда могут и даже вынуждены что-то придумать, возместить отсутствие конкретных материалов изложением своих версий. О некоторых интересных фактах я упоминал раньше в жизнеописаниях общих с героями этой книги знакомых — Любви Орловой и Николая Эрдмана. Отказаться от их повторения здесь было выше моих сил.

Описывая биографии людей, живших в сравнительно недавнем прошлом, зафиксированных на бесчисленном множестве фотографий, аудио-и видеозаписей, трудно рассчитывать на сенсации. В подобных случаях задача автора заключается в том, чтобы собрать и систематизировать рассыпанные по многочисленным источникам факты их биографий, свидетельства современников. Посмотреть их глазами на события разного масштаба, очевидцами которых они были. Представить читателям людей, с которыми сводила их судьба, — друзей и недругов. Поскольку артисты, о которых шла речь в данной книге, вели активный образ жизни, встреч у них было видимо-невидимо.

Об этих артистах будут ещё написаны и другие произведения. У каждого автора будет своя трактовка событий и фактов, своё отношение к их характерам. Эта же работа написана с целью показать, каким образом люди добиваются успеха. Имея природный дар, они не растратили его по пустякам. Жили осмысленно и целеустремлённо, имели собственный взгляд на вещи.

Одно время в нашей журналистике бытовал такой штамп — «мастера весёлого цеха». Так говорили о людях, успешно работающих в жанре сатиры и юмора. Если продолжить аналогию с производством, Гарин, Ильинский и Мартинсон могли рассчитывать на должность начальника цеха, не меньше. Это были прекрасные, любимые зрителями артисты, обладавшие талантом большого диапазона.

Были ли они сами удовлетворены своим творчеством? Были ли реализованы на сто процентов? Наверное, ответ на подобный вопрос будет

всё-таки отрицательным. У каждого из них были периоды досадных простоев, у каждого из-под носа уплывали заманчивые роли. Зато приходилось играть такие, которых лучше бы вообще не было.

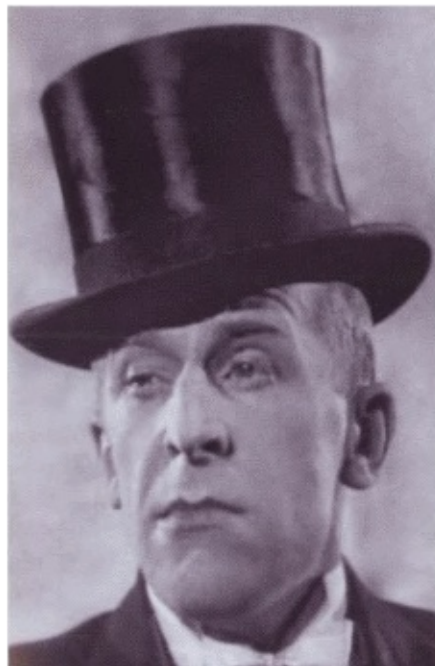
Их творческие потенциалы использованы не полностью. Правда, это гораздо лучше, чем если бы они без конца мозолили глаза зрителям, как порой случается с деятелями шоу-бизнеса, набившими зрителям оскомину. Нет, лучше меньше да лучше. Каждый из этой троицы способен был начертать такой девиз на своём щите.

*

Автор выражает признательность всем, кто оказал помощь при работе над книгой. В первую очередь это Элина Авраамовна Быстрицкая, Ольга Эрастовна Гарина, Светлана Анатольевна Головченко, Лариса Ивановна Голубкина, Николай Николаевич Губенко, Михаил Александрович Захарчук, Галина Рауфовна Злобина, Сергей Владимирович Новожилов, Левон Саркисович Оганезов, Алевтина Ивановна Петрова, Галина Михайловна Полтавская, Ирина Александровна Ратиани, Вячеслав Семёнович Спесивцев, Надежда Васильевна Телегина, Ольга Анатольевна Шмырова.

Автор благодарен за предоставленные материалы сотрудникам Центральной научной библиотеки Союза театральных деятелей РФ, Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), Государственного академического Малого театра, Государственной публичной исторической библиотеки. Хочется также поблагодарить сотрудников издательства «Молодая гвардия» за высочайший профессионализм, проявленный в процессе подготовки издания.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Гарин, Ильинский, Мартинсон, Всеволод Мейерхольд...

Головными уборами щеголяли многие. А очками — один Ильинский. 1920— 1930-е гг.



A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, cursive letters.



Эраст (ещё Герасимов) в 1908 и 1917 годах



Супруги Хеся Локшина и Эраст Гарин. 1923 г.



Николай Эрдман.

Середина 1930-х гг.



Гарин в роли Гулячкина в спектакле «Мандат».

ТшМ. 1925 г.



Через 30 лет после первой постановки Гарин вновь сыграл Гулячкина в «Мандате».

Театр-студия киноактёра. 1956 г.



Мейерхольд и Гарин на репетиции «Ревизора».

Около 1926 г.



Сцена из спектакля «Ревизор». Зинаида Райх — Анна Андреевна, Гарин — Хлестаков.

ГосТиМ. 1926 г.



Эраст Гарин в роли Чацкого и Игорь Ильинский в роли Фамусова.

Шаржи Э. Мордмиловича. 1928 г.



Сцена из спектакля «Горе уму».

ГосТиМ. 1928 г.



Ведерников (Жан Вальжан) — Эраст Гарин



Самушкин (Анатолий-Эдуард) — Игорь Ильинский.

Шарж Э. Мордмиловича. 1931 г.



Сцена из спектакля «Последний решительный».

ГосТиМ. 1932(?) г.



Афиша к фильму «Поручик Кижэ».

1934 г.



Кадр из фильма «Поручик Кизе». Эраст Гарин и Софья Магарилл. 1934 г.



Афиша к фильму «Женитьба». 1936 г.



Гарин в роли Подколёсина в фильме «Женитьба». 1936 г.



Гарин в роли доктора Калюжного в спектакле «Сын народа».

1938 г.



Гарин с писателем Юрием Германом.

1938 г.



В 1939 году Эраст Павлович был награждён орденом «Знак Почёта»



Домашняя идиллия. 1940-е гг.



Кадры из фильма «Свадьба».

Фаина Раневская и Гарин;



Кадры из фильма «Свадьба».

Гарин, Вера Марецкая и Сергей Мартинсон. 1944 г.



Режиссёр фильма «Золушка» Надежда Кошеверова и Хеся Локшина.

Около 1947 г.



Правилами противопожарной безопасности Эраст Павлович явно пренебрегал.

1950-е гг.



Король из «Золушки». 1947 г.



Гарин в роли Короля в спектакле

и в фильме «Обыкновенное чудо». 1956 и 1964 гг.



Гарин в роли короля Каина XVIII. 1963 г.



В фильме «Необыкновенный город» Гарин сыграл три роли. Одна из них женская.

1963 г.



Открытка с фотографиями Эраста Гарина и его персонажей. 1958 г.



Мемориальная доска на доме по адресу: Смоленский бульвар, 17, где Эраст Павлович Гарин прожил 46 лет.

Москва



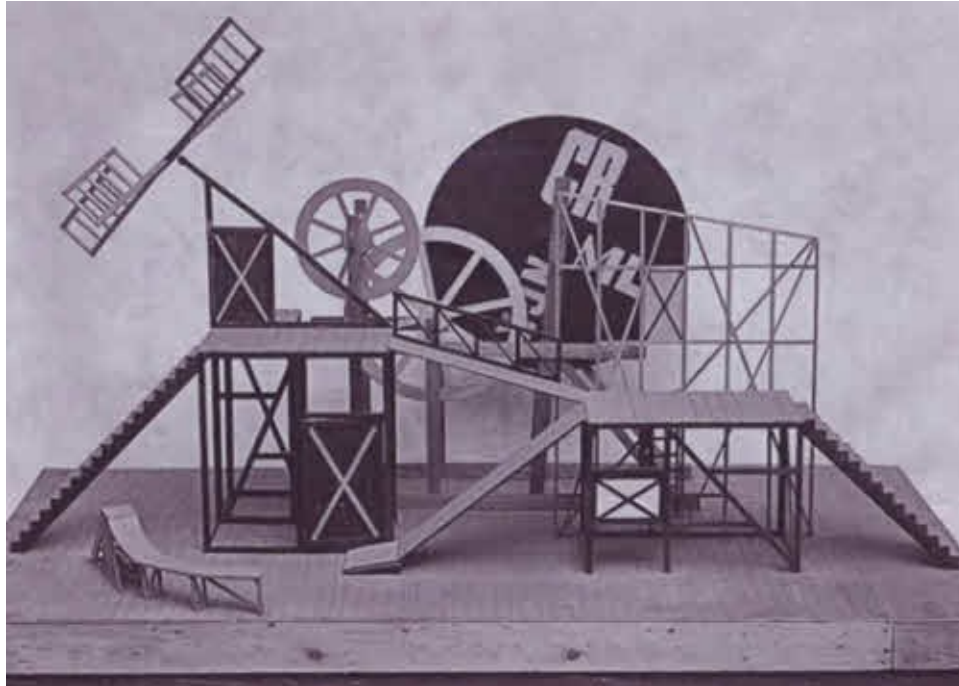
Фёдор Фёдорович Комиссаржевский был первым учителем юного артиста Ильинского. 1917 г.

Фото Б. В. Шапошникова



Главный герой спектакля «Великодушный рогоносец» Брюно в исполнении Игоря Ильинского.

1922 г.



Макет сценической конструкции для спектакля «Великодушный рогоносец».

Художник Л. Попова. 1922 г.



Ильинский в роли Пети Петелькина в фильме «Закройщик из Торжка». 1925 г.



Ильинский в роли Гоги Палкина в фильме «Поцелуй Мэри Пикфорд». 1927 г.



Кадр из фильма «Праздник святого Йоргена».

Анатолий Кторов и Игорь Ильинский. 1930 г.



Ильинский в роли Присыпкине в спектакле «Клоп»

ГосТиМ. 1929 г.



Сцена из спектакля «Клоп».

ГосТиМ. 1929 г.



Костюм и грим Хлестакова готовы. Ильинскому осталось только сосредоточиться перед выходом на сцену. Малый театр. 1938 г.



Ильинский в роли Бывалова в фильме «Волга-Волга». 1938 г.



Игорь Ильинский в фильме «Концерт фронту». 1942 г.



Татьяна Еремеева в роли Элизы Дулиттл в спектакле Малого театра «Пигмалион». 1940-е гг.



Товарищ Огурцов из фильма «Карнавальная ночь». 1956 г.



Лариса Голубкина и Игорь Ильинский блеснули в фильме «Гусарская баллада». 1962 г.



Портрет любимого учителя — неотъемлемый атрибут фойе Московского молодёжного театра Вячеслава Спесивцева.

2018 г. Фото А. Хорта



В 2008 году на доме по адресу: 2-й Колобовский переулок, 2, где Игорь Владимирович Ильинский жил 58 лет, установлена мемориальная доска. Москва



С. С. Смирнов



Гимназист Серёжа Мартинсон.

1914–1917 гг.



Мартинсоновский министр-интервент Кулидж Керзонович Пуанкаре в фильме «Похождения Октябрины». 1925 г.



Сергей Мартинсон в роли Американца в спектакле «Последний решительный».

Шарж Ю. Гомбарга. 1932 г.



Главные злодеи «Золотого ключика» — Карabas-Барabas (Александр Щагин) и Дуремар (Сергей Мартинсон). 1939 г.



Композитор Керсинов из фильма «Антон Иванович сердится» демонстрирует очередное творение. 1941 г.



Сергей Мартинсон в роли бесноватого фюрера...



...карикатура Александра Житомирского на Геббельса. Советские сатирики вызвали у гитлеровской верхушки злобу



С Павлом Кадочниковым в «Подвиге разведчика». 1947 г.



Кадр из фильма «Свадьба». Мартинсон — телеграфист Ять. 1944 г.

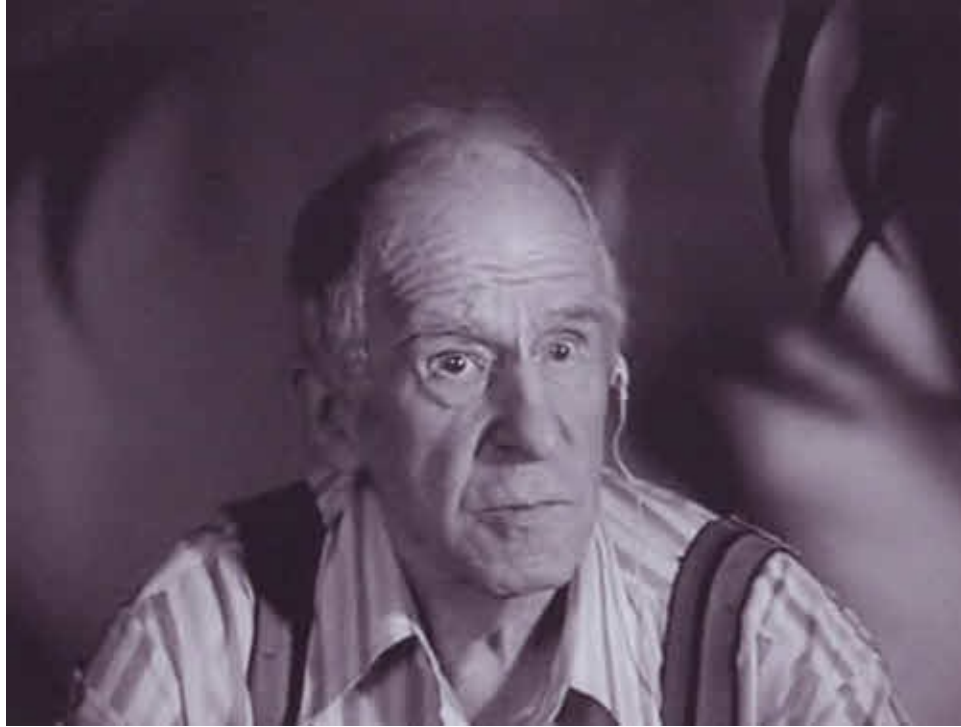


Угольщик Филипп в «Алых парусах» — один из немногих положительных героев Мартинсона. С Анастасией Вертинской. 1961 г.

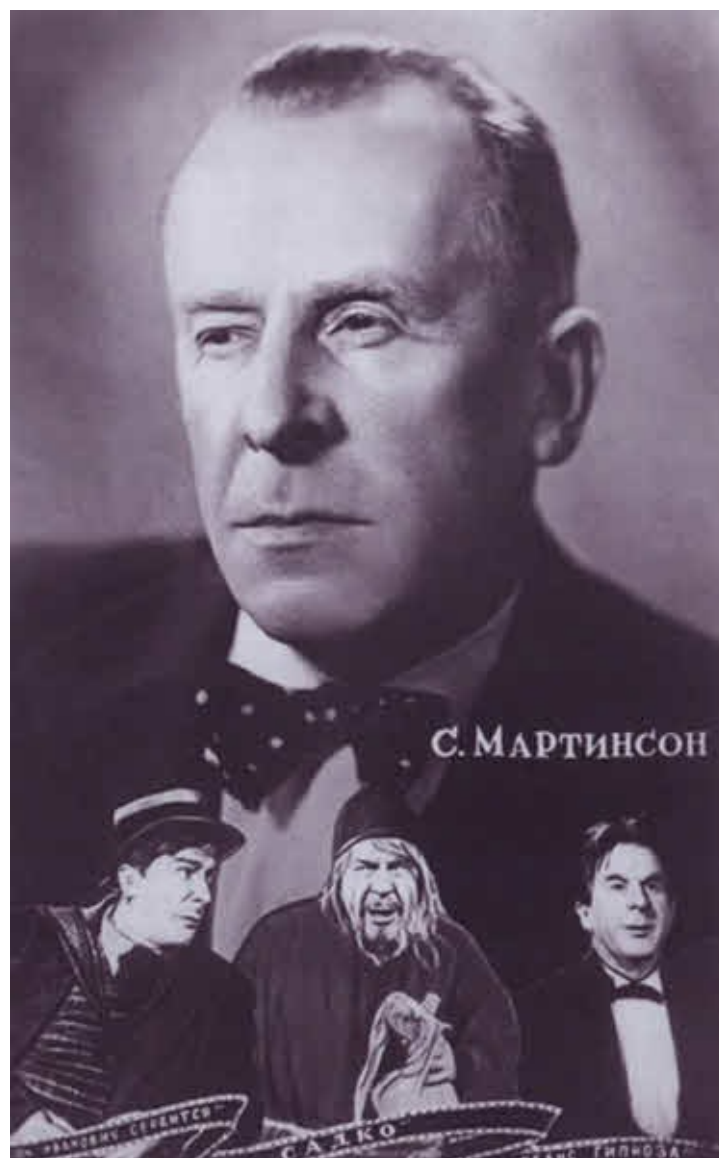


Найдите десять отличий: Мартинсон в фильме

«Сказка о Мальчише-Кибальчише»... и его кумир Морис Шевалье



Последнюю роль Сергей Александрович сыграл в фильме «И жизнь, и слёзы, и любовь». 1983 г.



Открытка с фотографиями Сергея Мартинсона и его персонажей



Сергей Мартинсон и Игорь Ильинский.

Начало 1980-х гг.



Эраст Гарин, Игорь Ильинский, Хesia Локшина и Дмитрий Шостакович среди гостей на вечере памяти Всеволода Мейерхольда в ВТО.

Москва. 25 февраля 1964 г.

ЛИТЕРАТУРА

Документы

Государственный академический

Малый театр (ГАМТ) России

Архив Малого театра. № 46. Связка 3. Оп. 16. Л. 17, 49, 51.

Там же. № 150. Оп. 13. Л. 52.

Творческо-информационный центр ГАМТ России. Оп. 4. Ед. хр. 441.
Связка 23. Л. 6, 26.

Там же. Оп. 4а. Ед. хр. 148. Связка 5. Л. 21–22.

Российский государственный архив

литературы и искусства (РГАЛИ)

Ф. 631. Оп. 3. Д. 320. Л. 24, 41.

Ф. 655. Оп. 3. Д. 222. Л. 2.

Ф. 963. Оп. 1. Д. 72. Л. 70–73.

Там же. Д. 145. Л. 7, 66–67.

Там же. Д. 147. Л. 78, 91, 111.

Там же. Д. 159. Л. 12.

Там же. Д. 366. Л. 9—11.

Там же. Д. 725. Л. 7.

Ф. 966. Оп. 2. Д. 731. Л. 199, 200.

Там же. Д. 881. Л. 107.

Ф. 998. Оп. 1. Д. 1954. Л. 5–6.

Ф. 1038. Оп. 1. Д. 2308.

Ф. 1847. Оп. 1. Д. 15. Л. 95–96, 106.

Там же. Д. 21.

Ф. 2358. Оп. 1. Д. 37(4). Л. 225.

Ф. 2437. Оп. 3. Д. 464. Л. 1, 2–3, 17, 2, 5, 8.

Там же. Д. 843. Л. 1, 6, 10.

Там же. Д. 946. Л. 2.

Ф. 2468. Оп. 1. Д. 217. Л. 14, 46.

Там же. Оп. 2. Д. 650. Л. 9–10.

Там же. Д. 652. Л. 15.

Там же. Д. 653. Л. 14–15.

Ф. 2570. Оп. 1. Д. 155.
Ф. 2912. Оп. 1. Д. 1010. Л. 1, 2.
Ф. 2979. Оп. 1. Д. 6. Л. 2, 3.
Там же. Д. 209. Л. 1, 5, 10.
Там же. Д. 228. Л. 2, 4, 5, 18, 23.
Там же. Д. 257. Л. 21, 35, 39, 49, 51, 54, 62, 3, 4, 15.
Там же. Д. 259. Л. 18, 19, 21, 28, 31, 32, 35, 36, 40–54.
Там же. Д. 481. Л. 3.
Там же. Д. 622. Л. 6–7, 14–15.
Ф. 2980. Оп. 2. Д. 28. Л. 13, 25–27.
Ф. 2980. Оп. 2. Д. 209. Л. 5–6.
Ф. 3019. Оп. 1. Д. 12. Л. 7–9.
Ф. 3070. Оп. 1. Д. 1222.

Книги и статьи

Андерсон К. М., Максименков Л. В. Кремлёвский кинотеатр: 1928–1953: Документы. М.: РОССПЭН, 2005.

Анненков Ю. П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. Л.: Искусство, 1991. Т. 2.

Булгаков М., Каростин М. Необычайное происшествие, или Ревизор // Искусство кино. 1983. № 9.

Быков Д. Л. Антиклоп // Известия. 2009. 16 февраля.

Ваншенкин К. Простительные преступления. М.: Литературная газета, 2006.

Весник Е. Я. Дарю, что помню: Мемуары народного артиста. М.: Вагриус, 1993.

Вишневский В. Последний решительный. Л.: ГИХЛ, 1931.

Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний / Ред. — сост. Л. Д. Вендровская. М.: ВТО, 1967.

Встречи с прошлым: Вып. 4 [Сборник материалов Центрального госархива литературы и искусства СССР]. М.: Советская Россия, 1982.

Гаевский В. 1922 — и не только: Воспоминания о невиденном // Наше наследие. 2014. № 110.

Гарин Э. П. Автокинография // Из истории кино: Вып. 7 [Сборник]. М.: Искусство, 1968.

Гарин Э. П. С Мейерхольдом: Воспоминания. М.: Искусство, 1974.

Гаузнер Г., Габрилович Е. Портреты актёров нового театра //

Театральный Октябрь: Сборник 1. Л.; М.: Типография Торговой палаты, 1926.

Голубовский Б. Г. Большие маленькие театры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

Громова Н. Евгений Шварц: На стыке двух культур // Еврейское слово. 2016. № 2.

Гудкова В. В. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеев»: Опыт театральной археологии. М.: Новое литературное обозрение, 2002 (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. XXXIV).

Гурченко Л. М. Аплодисменты: Люся, стоп! В 2 т. М.: Эксмо, 2006.

Дервянко Т. Из истории постановки фильма «Ревизор» // Искусство кино. 1983. № 9.

Дроздова Д. А. Инсценировки повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» конца XIX — XX веков [Выпускная квалификационная работа бакалавра филологии]. СПб., 2016.

Еремеева Т. А. В мире театра. М.: Искусство, 1984.

Еремеева Т. А. Игорю Ильинскому — артисту и человеку. М.: Лазурь, 2001.

Захарчук М. А. Встречная полоса: Эпоха. Люди. Суждения. М.: Кап-медиа, 2006.

Золотницкий Д. И. Зори театрального Октября. Л.: Искусство, 1976.

Ивановский А. В. Воспоминания кинорежиссёра. М.: Искусство, 1967.

Ильф И., Петров Е. 1001 день, или Новая Шахерезада. М.: Текст, 2005.

Катанян В. В. Прикосновение к идолам. М.: Вагриус, 1997.

Кладо Н. Н. Игорь Ильинский. М.: Госкиноиздат, 1939.

Козинцев Г. М. Собрание сочинений: В 5 т. Л.: Искусство, 1982. Т. 1, 3.

Кочергин Э. Л. Записки планшетной крысы. СПб.: Вита Нова, 2013.

Ласкин Б., Поляков В. Карнавальная ночь: Кинокомедия. М.: Искусство, 1957.

Левин Л. И. Дни нашей жизни: Книга о Юрии Германе и его друзьях. М.: Советский писатель, 1981.

Лещенко-Сухомлина Т. И. Долгое будущее: Воспоминания: В 2 кн. М.: Советский писатель, 1991.

Линкин Л. И. Декада. М.: Книжная палата, 1990 (Популярная библиотека).

Литовский О. Л. Так и было: Очерки. Воспоминания. Встречи. М.: Советский писатель, 1958.

Мартинсон Л. А. Великий волшебник // Мастера сцены —

самодеятельности [Сборник]. М.: Искусство, 1971.

Мацкин А. П. На темы Гоголя: Театральные очерки. М.: Искусство, 1984.

Миц К. Б. Комики работают без сетки: Записки комедиографа. М.: ВТПО «Киноцентр», 1991.

Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Московский рабочий, 1990 (Голоса времён).

Питляр И. Достоевский развлекательный // Искусство кино. 1967. № 5.

Полтавская Г. М., Папкина Н. И. Звезды далёкой свет немеркнущий... Валентина Токарская. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016.

Попов В. Даёшь Европу // Петербургский театральный журнал. 1995. № 8.

Райкина М. В главной роли — революция! // Московский комсомолец. 2017. № 237. 25 октября.

Рязанов Э. А. Неподведённые итоги. М.: Искусство, 1986.

Сарнов Б. М. Империя зла: Невыдуманные истории. М.: Новая газета, 2011.

Сарнов Б. М. Сталин и писатели: Кн. 3. М.: Эксмо, 2009.

Славкин В. И. Разноцветные тетради: Записи на обратной стороне жизни. М.: Галактика, 2017.

Смирнова Л. Н. Моя любовь. М.: Вагриус, 1997 (Мой XX век).

Советская литературная пародия: В 2 т. / Сост. Б. М. Сарнов. М.: Книга, 1988. Т. 2.

Столяров К. Л. Родовые сны: Монологи об отце. М.: Алгоритм, 2001 (Легенды советского кино).

Тенин Б. М. Фургон комедианта: Из воспоминаний / Лит. запись Е. З. Захарова. М.: Искусство, 1987.

Ученик чародея: Книга об Эрасте Гарине / Сост. А. Ю. Хржановский. М.: Искусство, 2004.

Файман Г. На полях исследований о Булгакове // Вопросы литературы. 1981. № 12.

Филиппова А. Михаил Зощенко: «В кино надо иметь связи» // Советский экран. 1990. № 1.

Фридкин В. Тоник // Знамя. 2009. № 11.

Хайченко Г. А. Игорь Ильинский. М.: Изд-во АН СССР, 1962. *Цимбал Л.* Каиново царство // Искусство кино. 1963. № 8. *Шахов Г. А.* Сергей Мартинсон. М.: Искусство, 1966.

Шварц Е. Л. Живу беспокойно... Из дневников. Л.: Советский

писатель, 1990.

Швейцер В. З. Диалог с прошлым: Воспоминания. Этюды. М.: Искусство, 1966.

Шерель А. А. Там, на невидимых подмостках... Радиоискусство, проблемы истории и теории. М.: Российский институт искусствознания, 1994.

Шершеневич В. Г. Игорь Ильинский. М.: Кинопечать, 1927.

Шкловский В. Б. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1976 (Жизнь в искусстве).

Щеглов Д. Самый смешной человек страны // Совершенно секретно. 2003. № 7. 1 июля.

Эраст Гарин: Орденосец [Сборник] / Отв. ред. В. Д. Метальников. Л.: Ленинградский государственный театр комедии, 1939.

Эрдман Н. Р. Киносценарии. СПб.: Мастерская Сеанс, 2010.

Эстрада России. XX век: Энциклопедия / Сост. Е. Д. Уварова. М.: Олма-Пресс, 2004.

Юрский Л. Ю. Кто держит паузу. М.: Искусство, 1989.

Юткевич Л. И. Игорь Ильинский. [М.]: Театропечать, 1929. *Юткевич Л. И.* Человек на экране: Дневник режиссёра. М.: Госкиноиздат, 1947.

Периодика

АиФ в Молдове. 2017. 10 ноября.

Вестник театра. 1921. № 83–84. 22 февраля.

Знамя. 2009. № 11.

Известия. 1928. № 63. 15 марта.

Искусство кино. 1936. № 3, 4, 8; 1940. № 3; 1962. № 10.

Кадр. 1935. 19 ноября.

Кино. 1927. 17 мая; 1935. 10 мая.

Красная газета. 1922. 21 мая.

Культура и жизнь. 1948. № 34.

Литературная газета. 1931. № 012 (111). 4 марта.

Московский комсомолец. 2017. № 66 (299). 31 марта.

Московский наблюдатель. 1994. № 1–2.

Огонёк. 1927. № 50.

Рабис. 1929. № 43, 48.

Советский экран. 1926. № 44; 1970. № 19; 1973. № 17.

INFO

Хорт А. Н.

X81 Смехачи Мейерхольда / Александр Хорт. — М.: Молодая гвардия, 2018. — 379[5] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1733).

ISBN 978-5-235-04151-6

УДК 792.2(47)(092)

ББК 85.334.3(2)

знак информационной продукции 16+

Хорт Александр Николаевич

СМЕХАЧИ МЕЙЕРХОЛЬДА

Редактор *Е. С. Писарева*

Художественный редактор *К. В. Забусик*

Технический редактор *М. П. Качурина*

Корректор *Г. В. Платова*

Сдано в набор 20.04.2018. Подписано в печать 11.05.2018.
Формат 84x108/32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Гарнитура «Newton». Усл. печ. л. 20,16+1,68 вкл. Тираж 3000 экз.
Заказ № 1807450.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства:
127055, Москва, Суцёвская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>. E-mail: dsel@gvardiya.ru

ARVATO BERTELSMANN

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного электронного оригинал-макета в ООО «Ярославский полиграфический комбинат» 150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

СТАРЕЙШАЯ РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ СЕРИЯ ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Уже изданы и готовятся к печати:

И. Князький «ТИБЕРИЙ»

А. Якимович «ГОЙЯ»

П. Люкимсон «СПИНОЗА»

Д. Володихин «ИВАН IV ГРОЗНЫЙ»

И. Родимцев, С. Аргасцева «ГЕРОИ СТАЛИНГРАДСКОЙ БИТВЫ»

М. Бондаренко «ВЕРГИЛИЙ»

Е. Пчелов «ОЛЕГ ВЕЩИЙ»

Д. Кузнецов «БЕТАНКУР»

Н. Болдырев «РИЛЬКЕ»

В. Козляков «ЦАРЬ АЛЕКСЕЙ ТИШАЙШИЙ»

А. Ветлугина «ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ»

Л. Воронин «ЭДУАРД БАГРИЦКИЙ»

notes

Примечания

1

Перedelка Сергея Третьякова пьесы французского драматурга Марселя Мартинэ «Ночь».

То есть с прямым пробором и волосами, уложенными по обе стороны пробора в виде сегментов круга. Названа так в конце XIX века в честь известного французского оперного певца Виктора Капуля (1839–1924).

ЖАКТ — жилищно-арендное кооперативное товарищество. Официально ЖАКТы существовали до 1936 года, но кое-где по инерции держались долго.

4

Ямщика.

Х П С Р О — Художественно-просветительный союз рабочих организаций.

Перевод В. Левика.

Перевод И. Аксёнова.

Автодор — существовавшее в 1927–1935 годах Общество содействия развитию автомобилизма и улучшению дорог. Похоже, оно справилось только с первой своей задачей.

Подлинники этих материалов, хранящихся в Российском государственном архиве социально-политической истории, были представлены на выставке «Большой террор», проходившей в декабре 2017-го — январе 2018 года.

comments

Комментарии

1

Литературная газета. 1931. № 012 (111). 4 марта. С. 3.

Вишневский В. Последний решительный. Л.: ГИХЛ, 1931. С. 64.

Там же. С. 21.

4

Там же. С. 43.

РГАЛИ. Ф. 3019. Он. 1.Д. 12. Л. 8–9.

Там же. Ф. 1038. Оп. 1. Д. 2308.

Там же. Ф. 2437. Он. 3. Д. 843. Л. 6.

Там же. Ф. 2437. Он. 3. Д. 946. Л. 2.

*Попов В. Даёшь Европу // Петербургский театральный журнал. 1995.
№ 8. С. 92.*

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 366. Л. 9.

Там же. Л. 9—11.

Ученик чародея: Книга об Эресте Гарине / Сост. А. Ю. Хржановский.
М.: Искусство, 2004. С. 253–254.

Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний / Сост. Л. Д. Вендровская. М.: ВТО, 1967.

РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 3. Д. 843. Л. 1.

Там же. Ф. 963. Оп. 1. Д. 159. Л. 12.

Там же.

Рабис. 1929. № 43. С. 15.

РГАЛИ. Ф. 2912. Оп.1. Д. 1010. Л. 2.

Советский экран. 1973. № 17.

Известия. 1928. № 63. 15 марта.

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 145. Л. 7.

Там же. Л. 66.

Там же. Л. 66–67.

Там же. Д. 147. Л. 78.

Там же. Л. 91.

Там же. Л. 111.

Ваншенкин К. Простительные преступления. М.: Литературная газета, 2006. С. 625–626.

Московский наблюдатель. 1994. № 1–2. С. 81–89.

РГАЛИ. Ф. 2979. Оп. 1. Д. 6. Л. 2.

Там же. Л. 3.

Там же. Д. 209. Л. 1.

Там же. Л. 5.

Там же. Л. 10.

Там же. Д. 257. Л. 21.

Там же. Л. 35.

Там же. Л. 39.

Там же. Л. 49.

Там же. Л. 51.

Там же. Л. 54.

Там же. Л. 62.

РГАЛИ. Ф. 2979. Оп. 1. Д. 257. Л. 3.

Там же. Л. 15.

Там же. Л. 4.

Там же. Ф. 2437. Оп. 3. Д. 464. Л. 1.

Там же. Л. 2.

Там же. Л. 3.

Там же. Л. 17.

Там же. Л. 2.

Там же. Л. 5.

Там же. Л. 8.

Рабис. 1929. № 43.

РГАЛИ. Ф. 2979. Оп. 1. Д. 259. Л. 18.

Там же. Л. 19.

Там же. Л. 21.

Там же. Л. 28.

Там же. Л. 31.

Там же. Л. 32.

Там же. Л. 35.

Там же. Л. 36.

Там же. Л. 40.

Там же. Л. 41.

Там же. Л. 42.

Там же. Л. 43.

Там же. Л. 44.

Там же. Л. 45.

Там же. Л. 46.

Там же. Л. 47.

Там же. Л. 48.

Там же. Л. 49.

Там же. Л. 50.

Там же. Л. 51.

Там же. Л. 52.

Там же. Л. 53.

Там же. Л. 54.

Там же. Ф. 966. Оп. 2. Д. 731. Л. 199.

Там же. Л. 200.

Кино [газета]. 1935. 10 мая.

РГАЛИ. Ф. 2979. Оп. 1. Д. 228. Л. 2.

Там же. Л. 4.

Там же. Л. 5.

Там же. Л. 18.

Там же. Л. 23.

Кадр [газета]. 1935. 19 ноября.

Искусство кино. 1936. № 4. С. 21–25.

Цит. по: АиФ в Молдове. 2017. 10 ноября.

Славкин В. И. Разноцветные тетради: Записи на обратной стороне жизни. М.: Галактика, 2017. С. 314.

Ивановский А. В. Воспоминания кинорежиссёра. М.: Искусство, 1967.
С. 237–238.

Эрдман Н. Р. Киносценарии. СПб.: Мастерская Сеанс, 2010. С.153.

Там же. С. 165.

Андерсон К. М., Максименков Л. В. Кремлёвский кинотеатр: 1928–1953: Документы. М.: РОССПЭН, 2005. С. 651.

РГАЛИ. Ф. 3070. Оп. 1. Д. 1222.

Шварц Е. Л. Живу беспокойно... Из дневников. Л.: Советский писатель, 1990. С. 443, 444.

РГАЛИ. Ф. 966. Оп. 2. Д. 881. Л. 107.

Ученик чародея... С. 304.

РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 1. Д. 217. Л. 14, 46.

Там же. Ф. 2912. Оп.1. Д. 1010. Л. 1. (Искусство кино. 1962. № 10.)

Там же. Ф. 2979. Оп. 1. Д. 622. Л. 6–7.

Там же. Л. 14.

Там же. Л. 15.

Там же. Ф. 2468. Оп. 2. Д. 653. Л. 14–15.

Там же. Д. 650. Л. 9-10.

Там же. Д. 652. Л. 15.

Там же. Ф. 2437. Оп. 3. Д. 843. Л. 10.

Там же. Ф. 2979. Оп. 1. Д. 481. Л. 3.

Славкин В. И. Указ. соч. С. 136.

Огонёк. 1927. № 50. С. 11.

Кладо Н. Н. Игорь Ильинский. М.: Госкиноиздат, 1939. С. 4.

Вестник театра. 1921. № 83–84. 22 февраля. С. 15.

Там же. С. 18.

Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Московский рабочий, 1990 (Голоса времён). С. 138.

Красная газета. 1922. 21 мая.

Советский экран. 1926. № 44.

Юткевич С. И. Игорь Ильинский. [М.]: Театропечать, 1929. С. 8.

Ильф И., Петров Е. 1001 день, или Новая Шахерезада. М.: Текст, 2005.
С. 174.

РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 2. Д. 28. Л. 27.

Там же. Д. 209. Л. 5–6.

Там же. Ф. 2570. Оп. 1. Д. 155.

Линкин С. И. Декада. М.: Книжная палата, 1990 (Популярная библиотека). С. 130.

РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 2. Д. 28. Л. 25–26.

Там же. Л. 13.

Архив Малого театра. № 46. Связка 3. Оп. 16. С. 17.

Литовский О. С. Таки было: Очерки. Воспоминания. Встречи. М.: Советский писатель, 1958. С. 173.

Культура и жизнь. 1948. № 34.

Кочергин Э. С. Записки планшетной крысы. СПб.: Вита Нова, 2013. С. 201.

Творческо-информационный центр ГАМТ России. Оп. 4. Ед. хр. 441.
Связка 23. С. 6.

Там же. С. 26.

Рязанов Э. А. Неподредённые итоги. М.: Искусство, 1986. С. 93.

Творческо-информационный центр ГАМТ России. Оп. 4а. Ед. хр. 148.
Связка 5. Л. 21–22.

Архив Малого театра. № 46. Связка 3. Оп. 16. Л. 49.

Там же. Л. 51.

Московский комсомолец. 2017. № 66 (299). 31 марта. С. 16.

Архив Малого театра. № 150. Оп. 13. Л. 52.

Рязанов Э. А. Указ. соч. С. 102.

Столяров К. С. Родовые сны: Монологи об отце. М.: Алгоритм, 2001 (Легенды советского кино). С. 214.

Эстрада России. XX век: Энциклопедия / Сост. Е. Д. Уварова. М.: Олма-Пресс, 2004. С. 759.

Козинцев Г. М. Собрание сочинений: В 5 т. Л.: Искусство, 1982. Т. 1.С. 53.

Там же. Т. 3. С. 170.

Там же. С. 165.

Там же. С. 167.

РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Д. 320. Л. 24.

Там же. Л. 41.

Там же. Ф. 2358. Оп. 1. Д. 37(4). Л. 225.

Цит. по: *Гудкова В. В.* Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеяний»: Опыт театральной археологии. М.: Новое литературное обозрение, 2002 (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. XXXIV). С. 324.

Там же. С. 383.

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 725. Л. 7.

Советская литературная пародия: В 2 т. / Сост. Б. М. Сарнов. М.: Книга, 1988. Т. 2. С. 62.

РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Д. 1954. Л. 5–6.

Тенин Б. М. Фургон комедианта: Из воспоминаний / Лит. запись Е. З. Захарова. М.: Искусство, 1987. С. 172–173.

Там же. С. 173.

РГАЛИ. Ф. 3019. Оп. 1. Д. 12. Л. 7.

Мацкин А. П. На темы Гоголя: Театральные очерки. М.: Искусство, 1984. С. 207.

Там же. С. 208.

Дервянко Т. Из истории постановки фильма «Ревизор» // Искусство кино. 1983. № 9. С. 134.

Булгаков М., Каростин М. Необычайное происшествие, или Ревизор И
Искусство кино. 1983. № 9. С. 114.

Там же. С. 116.

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 72. Л. 70–73.

Там же. Ф. 655. Оп. 3. Д. 222. Л. 2.

Мартинсон С. А. Великий волшебник // Мастера сцены — самодеятельности: Сборник. М.: Искусство, 1971. С. 33.

Встречи с прошлым: Вып. 4 [Сборник материалов Центрального госархива литературы и искусства СССР]. М.: Советская Россия, 1982. С. 298.

Тенин Б. М. Указ. соч. С. 321–322.

Юткевич С. И. Человек на экране: Дневник режиссёра. М.: Госкиноиздат, 1947. С. 267, 263.

РГАЛИ. Ф. 1847. Оп. 1. Д. 15. Л. 106.

Знамя. 2009. № 11. С. 144.

Лещенко-Сухомлина Т И. Долгое будущее: Воспоминания: В 2 кн. М.: Советский писатель, 1991. Кн. 1. С. 319.

РГАЛИ. Ф. 1847. Оп. 1. Д. 15. Л. 95.

Там же. Л. 96.

Там же. Ф. 1847. Оп. 1, Д. 21.

Питляр И. Достоевский развлекательный // Искусство кино. 1967. № 5. С. 44.

Столяров К. С. Указ. соч. С. 216.