

ТАИРОВ



Михаил
Лебитин



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Имя Александра Яковлевича Таирова (1885–1950) известно каждому, кто знаком с историей российского театрального искусства. Этот выдающийся режиссер отвергал как жизнеподобие реалистического театра, так и абстракцию театра условного, противопоставив им «синтетический театр», соединяющий в себе слово, музыку, танец, цирк. Свои идеи Таиров пытался воплотить в основанном им Камерном театре, воспевая красоту человека и силу его чувств в диапазоне от трагедии до буффонады. Творческий и личный союз Таирова с великой актрисой Алисой Коонен породил лучшие спектакли Камерного, но в их оценке не было единодушия — режиссера упрекали в эстетизме, западничестве, высокомерном отношении к зрителям. В результате в 1949 году театр был закрыт, что привело вскоре к болезни и смерти его основателя. Первая биография Таирова в серии «ЖЗЛ» необычна — это документальный роман о режиссере, созданный его собратом по ремеслу, режиссером и писателем Михаилом Левитиным. Автор книги исследует не только драматический жизненный путь Таирова, но и его творческое наследие, глубоко повлиявшее на современный театр.

-
- [М. З. Левитин. Таиров](#)
 - [PRO ET CONTRA](#)
 - [ТАИРОВ РЕАЛЬНЫЙ И МНИМЫЙ](#)
 - [ДАВАЛИ «ДЕМОНА»](#)
 - [СПАСАЯ КОМИССАРЖЕВСКУЮ](#)
 - [ЧЕЛОВЕК В ПАРТЕРЕ](#)
 - [ЦЫГАНКА МАША](#)
 - [В ТЕАТРЕ «ЭРМИТАЖ»](#)
 - [ОТЕЦ](#)
 - [«АДРИЕННА ЛЕКУВРЕР»](#)
 - [ПО ТУ СТОРОНУ](#)
 - [СМЕРТЬ ВОЖДЯ](#)
 - [СМЕРТЬ ПОЭТА](#)
 - [«ЗАГОВОР РАВНЫХ»](#)
 - [СОАВТОРЫ](#)
 - [ПОВЕСТЬ О ТРЕТЬИХ ГАСТРОЛЯХ](#)

- [ПЕРВЫЙ УЧЕНИК](#)
 - [КЛОУН КРЭГ](#)
 - [«МАДАМ БОВАРИ»](#)
 - [БОЛЬНЫЕ МЫСЛИ](#)
 - [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)
 - [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. Я. ТАИРОВА](#)
 - [КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ](#)
 - [СЛОВА БЛАГОДАРНОСТИ](#)
 - [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
-

М. З. Левитин. Таиров

*Первой встрече Алисы Коонен с Александром
Таировым в театре «Эрмитаж» посвящаю*

*И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль...*

Александр Блок



A. M. Reynolds

PRO ET CONTRA

Таиров, безусловно, талантливый человек. Абсолютно не знает актера. Ему необходимы ученики Художественного театра. Он никогда не создаст театра вечности... Но у него есть чувство формы, правда, банальной и крикливой. Ему недоступен дух человека — глубоко трагическое и глубоко комическое ему недоступно. Его театр <...> пошлость (всякая мода — пошлость, пока она не прошла). Художественный театр хоть можно взять под стеклянный колпак и показывать, как музейную вещь. А Камерный, ежегодно меняющий моду, естественно, останется пошлостью.

Евгений Вахтангов, режиссер. Из дневника, 1921 г.

Был в России еще один знаменитый режиссер — Таиров. Для него самым характерным было то, что он все делал с целью. Все с целью и все очень поверхностно. Никакой глубины, никаких идей — ничего! Так по крайней мере казалось. Краски, костюмы, движение, трюки, пение, танцы — все без всякого смысла! Все поверхностно! Но это не было поверхностно. Во всем этом было что-то неповторимо таировское, что-то такое, чему можно было бы найти много разных названий, но, пожалуй, лучше всего сказать — красота. Всё было очень красиво, всё радовало глаз. Но нет, всё-таки, пожалуй, не только глаз. Таиров был влюблен в красоту... Для Таирова красота была самоцелью.

Михаил Чехов, актер.

О пяти великих русских режиссерах.

Последняя лекция, прочитанная в Голливуде в сентябре 1955 года

Книга о Камерном театре, статья Таирова о поездках за границу, хвастливое перечисление побед, выдержки из рецензий — «Таиров — маг сцены»... Сколько городов объездили, сколько побед одержали, а все-таки оказались пустышкой... Эх,

перелистываешь книжку, и не верится, что всему этому придавалось такое значение и люди серьезно копались в капризах Таирова, чтобы отыскать там новые формальные достижения или изгибы творческой мысли. А все оказалось пустотой и прахом — и бумага изведена ни к чему, и жизнь прожита напрасно...

Александр Афиногенов, драматург.

Из записных книжек, 1937 г.

Считается, что полюсами театральной Москвы являются мой театр и МХТ. Я согласен быть одним из полюсов, но если искать второй, то, конечно, это Камерный театр. Нет более противоположного и чуждого мне театра, чем Камерный... Я могу найти мостки между моим театром и МХТ и даже Малым, но между нами и Камерным театром — пропасть. Это только с точки зрения гидов Интуриста Мейерхольд и Таиров стоят рядом. Впрочем, они готовы тут же поставить и Василия Блаженного. Но я скорее согласен быть соседом с Василием Блаженным, чем с Таировым.

Всеволод Мейерхольд, режиссер.

Из книги А. Гладкова «Мейерхольд»

Ему удалось (а это уже заслуга!) создать собственный театральный мир, не похожий ни на какой другой театральный мир... Дело, конечно, вкуса. Но если театр Таирова даже воспринимать только с точки зрения красивого зрелища, то мне оно, например, доставляло никак не меньшее удовольствие, чем созерцать, скажем, на зеленом великолепном поле стадиона массы гимнастов, где они то льются потоками, то переливаются звездами и раскрываются цветами, которые переходят опять в звезды, круги и т. д. и т. д.

Игорь Ильинский, актер. «Сам о себе»

Есть театры и такие,
Что таких на свете нет, —
Сам находится в России,

А на самом деле нет...

Что в нем русского помину,
На французский всё манер.
И играет Катерину —
Адриенна Лекуврер.

Николай Эрдман, куплеты к водевилю

Для того, чтобы посмотреть «Негра», можно пройти пешком от Вены до Москвы.

Стефан Цвейг, австрийский писатель

Скажу вам, что, безусловно, трудно кого-то повторить, взять его приемы. Я бы, например, хотел бы очень посмотреть прекрасный таировский театр возобновленным в Москве. Но никто, кроме самого покойника, не может его возродить.

Борис Равенских, режиссер

Вы нашли ту форму, которая освобождает нас от оков декораций. Вы сумели показать нам полностью актера, актера комедии дель арте. Какое во всем искусство и, вместе с тем, какая мера, какая фантазия и какая свобода в мизансценах! Какая гибкость и какой ритм у Ваших артистов! В лице Камерного театра мы приветствуем новую Россию.

Фирмен Жемье, французский режиссер.

Из письма Таирову, 1923 г.

Как велики были мои восхищения и благодарность, когда я увидел ваши спектакли, которые восхитили меня! Они полностью передавали именно внутренний смысл моей работы. Но не только это, они были созданы Александром Таировым, обладающим столь редким даром творческого воображения. Они были исполнены Коонен и другими исключительными исполнителями вашей труппы, обладающими опять-таки столь редчайшим у

актеров даром творческого воображения. Театр творческой фантазии был всегда моим идеалом. Камерный театр осуществил эту мечту.

Юджин О'Нил, американский драматург, лауреат Нобелевской премии.

Из письма Таирову, 1925 г.

«Федра» Таирова — это шедевр. Сегодня я тороплюсь выразить энтузиазм, которому, быть может, придаст некую ценность моя долгая сдержанность.

Жан Кокто, французский поэт, драматург, режиссер.

Из книги «Портреты — воспоминания»

Но есть люди, которые, видимо, рождаются под несчастливой звездой. Таиров проделал большой и сложный путь, а когда он лежал в гробу, на гражданской панихиде один из режиссеров по бумажке еще припоминал его былые заблуждения... Когда его просили рассказать или написать о своей жизни, он начинал перечислять постановки: это был человек одной страсти. Нельзя о нем рассказывать, не рассказывая о Камерном театре. Это был прекрасный театр, но который тоже родился под несчастливой звездой.

Илья Эренбург, писатель. «Люди, годы, жизнь.»

ТАИРОВ РЕАЛЬНЫЙ И МНИМЫЙ

Жаль, что Таирову было некогда писать книгу о своей жизни, — спешил работать. Жизнь режиссера неостановима. Хочется — кажется, что она будет длиться вечно.

В двух измерениях проходит она. Первое — сама реальность, второе — воображение, то есть воображение и сопутствующая ему реальность.

Но о путях воображения легче рассказать самому Таирову. Он этого не сделал.

Помощники наверняка находились, издатели нашлись бы, Алиса просила: «Напиши!» А он отмахивался, боясь остановить жизнь воспоминаниями.

Так что приходится теперь писать за него его собственную жизнь, что вообще-то для сердца неплохо, зато умом просто непостигаемо.

Мнимости и факты составляют любую человеческую жизнь, а вдруг одни только мнимости?

А если человек еще и художник, а если он занят таким сотканным из воздуха предметом, как театр...

Тут возможно, что и сами факты только кажутся фактами из глубины восприятия в контексте истории. А на самом деле — мнимости, мнимости... Смешно считать театр реальностью, ничего от него не остается. Редко — легенды.

Ты будто плывешь по собственной фантазии, удаляясь от детства, возвращаясь. Мир всё тот же, он никуда не делся — если тебе повезло, конечно. Мир твоего детства.

Мы собрались в Ромнах, и что из этого выйдет, неизвестно.

Фраза столь исторична, сколь и случайна. Текут через городок две воды — река Сула и великий Ромен, приток Сулы. Посылает Петр генерала Алларта «к Ромне, где стоял сам король. Буде король не пойдет на помощь к Гадячу, то Алларту не приближаться к Ромну; буде же пойдет, то нашим от Гадяча отступить, а Алларту занять Ромну. Ромна была занята. Сие было в декабре, в жестокие морозы, когда и птицы мерзли в воздухе» (Александр Пушкин. «История Петра I»).

Стягивает Петр к Ромнам войско дать бой Карлу XII, скачет прочь, оглядываясь, как пес, предатель Мазепа, и обо всем этом написал Пушкин, так до Ромен сам и не добравшись.

А мальчик стоит, а мальчик смотрит. Не смотрит, подглядывает. Нет,

именно смотрит, не боясь быть уличенным в невежестве. Мальчик думает. Умненький еврейский мальчик Саша Коренблит^[1], заподозренный навсегда, что умеет только думать, сердце в нем просто так — примета живого. Во вдохновении отказано. Но это в будущем. А сейчас над Ромнами солнце, ровное, без краев, края размыты горизонтом.

«Табачный городок» — так называл Ромны сам царь Петр.

Стоит мальчик где-то на обочине мира, отороченного табачными плантациями, перехваченного зрачком только на лету, когда не смотришь, а воспринимаешь, не вглядываешься, а чувствуешь присутствие чего-то безграничного, во что и вглядываться бессмысленно.

Родина, Ромны, Украина. Что еще надо маленькому еврейскому хлопчику?

Он родился в городке Ромны Полтавской губернии 24 июня 1885 года и был занесен в метрическую книгу раввината тем же однообразным ветхозаветным почерком, что и все остальные дети, родившиеся в Ромнах.

«Что все записанное в этой книге за июнь месяц верно и никаких неисправностей в этой книге нет, в том мы подписями своими удостоверяем 1885 года июля 1 дня». И подписи — раввин Левин, староста С. Аронин, казначей — неразборчиво.

«День 8-й обрезан» и подпись — раввин Шмуль Поляков.

В графе «Состояние отца, имена отца и матери»: заведывающий (именно так! — *М. Л.*) Бердичевским двухклассным еврейским училищем Яков Рувимович Коренблит и жена его — Мина Моисеевна.

В графе «Кто родился и какое ему или ей дано имя» сказано — «сын Александр».

А дальше другие люди, другие имена и чужая девочка Хая, а дальше хорошо бы вступить самому Александру Яковлевичу и рассказать о маме и отце, но даже в конспекте не написанных им воспоминаний об этом ни слова.

Он предпочел, чтобы это сделал кто-то другой.

И вот другой, пользуясь собственным опытом знать, догадываться, понимать, что такое театр, актерство, режиссура, жизнь, все будущие занятия Александра Яковлевича, возникнет на страницах этой книги и начнет вмешиваться в события на правах человека, так же как Александр Яковлевич, спящего с театром в обнимку с самого детства.

А откуда это берется, откуда вообще все берется, бог его знает.

Когда в 1903 году, чтобы получить право работать в городах, не входящих в черту оседлости, будущий великий русский режиссер А. Я. Таиров стал лютеранином, он конечно же списался с отцом и мамой, она умерла вскоре после его решения по причинам, никак от этого решения не зависящим. Умерла сорокалетней, от так и не выясненной болезни мозга, оставив Якову Рувимовичу еще двух детей: дочь Елизавету и сына Леонида.

Отец, будучи старше жены на пятнадцать лет, прожил еще десять и, жадно следя за судьбой старшего сына, успел за три года до смерти узнать о рождении созданного тем Камерного театра. Правда, вскоре или почти в те дни, когда умирал отец, Камерный театр тоже умер, чтобы воскреснуть в том же семнадцатом году, но об этом нерукотворном чуде позже. Отец умер — театр воскрес, и два этих, казалось бы, противоположных события иногда складывались в душе Александра Яковлевича в какое-то горькое, недоуменное воспоминание.

Мать была прекрасна и нервна, отец — над схваткой. Он успел внушить сыну, что вокруг хорошие люди. Других он не знал, все были хорошие.

И на вопрос сына — «неужели так в жизни все красиво?» — отвечал: «Еще лучше, мой мальчик».

Саша Коренблит был добрым мальчиком. Но об этом ему надо было напоминать. Темперамента самого взрывного. Как у мамы, Мины Моисеевны. Не любил себя в эти минуты. Извинялся, что был неправ, погорячился. Ему прощали. Действительно, погорячился. Что-то вроде маленьких облачков затмения, находивших на него. В остальном — очень даже терпелив и незлопамятен.

«Я хороший», — говорил он. И это было правдой.

Море было его мечтой. Море и театр. Чтобы приблизиться к театру, следовало переплыть море. Где оно, какое?

Ромны — местечко, не успевшее стать городом, но все же гордое своим местоположением. Когда все торговые пути идут через него, трудно не заметить Ромны! Шли на запах табака, конечно — роменской махорочки. Хороший добрый запах для ярмарки. Город благоухал, как молодой сад. Людей приводила сюда страсть к дармовому и обильному курению. Они таскали за собой волов, коней, овец, гусей — живность со всей Малороссии. Скот воротил морды от дыма.

Любовь к хорошему табаку навеки связала Таирова с воспоминаниями о родном городе Ромны.

Еврейское население, тридцать процентов от общего, предпочитало

Ромны многим украинским местечкам. Здесь торговались, орали, приходили к соглашению, здесь в общем гвалте евреи были как рыба в воде, они ныряли повсюду и выныривали в том самом нужном месте. Непринужденный театр еврейства, танец в тесно очерченном круге, почти на месте — не дай бог выйти за пределы или затоптать очерченное!

Евреи знали свое место. Они ремесленничали и торговали. Они считали за других, потому что другие не умели считать. К ним относились снисходительно, как к народу, не обладающему никакими правами. Местным даже нравилось, что есть люди, еще более униженные старшим братом, чем они сами, — им всегда было на ком отыграться за собственное унижение.

Так катилось именем Христовым это взаимное колесо унижения по Руси, и были евреи в нем последней спицей. Тут важно не то, как оно на самом деле было, а как воспринималось самими евреями.

Осторожно и с презрением. Не важно, как относятся к тебе чужие и даже свои, — не важно; важно, как относишься к себе ты сам. Каждую минуту на особых весах взвешивает еврей — сколько он сегодня стоит и на что способен. Это заставляет его быть внимательным к окружающему миру, не расслабляться. Даже в самые, казалось бы, праздные минуты еврей напряжен. Он прислушивается. Что поделаешь — прошлое. Оно не оставляет в покое, а у еврея было и есть только прошлое. О будущем для себя он разучился думать. Если только о своих детях...

Дорога идет к реке Суде так долго, что успеваешь нафантазировать, какая ждет тебя впереди большая вода, а там только речка, которую ничего не стоит переплыть, и в ней плещутся, как в бочке, многие люди.

Но зато еще дальше, там, где великий шлях, что до Киева доведет, — такие возможности, непостижные сердцу: свобода и земля, легкая, легкая, будто поддуваемая снизу, какая-то колышущаяся благодатная громада почвы, снизу вверх, до самого неба, перед твоими глазами, за твоей спиной, повсюду.

Пространство любви. Такой это край — Украина, что тут поделаешь! Он не оставляет тебя даже после смерти, даже когда ты окажешься в еще более свободных и грандиозных просторах. А глянешь вниз и увидишь — вот Ромны, вот же, а там и отец, и мама, и все твои близкие в глаза набегают, так близко они видны от подножия престола Божьего, а не достать, не достать!

Но почему Ромны? Откуда в этой глуши, Ромнах, — Бердичевское двухклассное училище? Перенесли его туда, что ли?

А вдруг на самом деле главное — Бердичев? В Ромнах, где кроме записи в книге раввината о Коренблитах ни следа, жили родители Мины Моисеевны, Сашины дедушка и бабушка, а Сашу просто привезли сюда рождаться, чтобы потом через годик, когда он окрепнет немножко, посадить в поезд и повезти по железной дороге, открытой аж в 1870 году, через всю Украину в тот самый Бердичев, где была уже совершенно не сравнимая с Ромнами бурная интеллектуальная жизнь, где еврейство бродило всеми интересами своего времени и распаленного национального воображения.

Почему не в Бердичеве происходит всему написанному выше? Почему ни слова об этом городе в плане так и не написанной Таировым книги?

Что — нельзя вспомнить? Что — нечем вспоминать? Или воспоминания эти ни к чему? Или сам характер воспоминаний, подробное описание реальности были чужды воображению Саши Коренблита, и он просто жил померещившимся ему так рано идеалом?

Возможно, возможно.

Но как это уживалось с невероятно ранним прагматизмом, когда было ясно — кто и чем может помочь ему выбраться из трясины действительности в желанную трясику театра?

Художник, потерявший всё, не может не написать книгу о потерях.

Таиров не успел, вернее, сокрыл Бердичев даже за полгода до своей смерти в плане такой книги. Оставил только то, что и без него известно.

Что это — умысел? Отделить жизнь от театра, создать иллюзию чуда? Желание придать жизни холодноватый, слегка искусный оттенок? Доказать верность своему призванию и ничего больше? Страх перед будущей цензурой? Забывчивость? Предвзятость? Или такой взгляд, затуманенный театральной биографией? Она толстым слоем лежит на другой, настоящей, не дает разглядеть ничего.

Что такое Ромны? Откуда Ромны? Когда отец в Бердичеве руководил училищем, а это за тысячу километров? Почему ни слова о Бердичеве, где, возможно, и происходили все события, перенесенные нами в Ромны.

Ни слова о Бердичеве.

Один только пункт в плане ненаписанной книги: «Бальзак венчался в Б.» и чем-то поразившая его фраза Коонен: «Побеленные снегом стволы берез».

Стыдился ли он своего местечкового происхождения? Зачем шифровал?

Или относился к своему пребыванию в Бердичеве равнодушно?

А может быть, знал, что и вся семья не очень признает Бердичев и мечтает уехать?

Дома в Бердичеве, даже недавно поставленные, кажутся неживыми. Будто Господь, как известно, создавший мир, хотел сделать их себе ровней.

До чего несправедливо заставлять автора сигать по ухабам чужой жизни, самой этой жизни не ощущая, оставляя пробелы для будущих исследователей! Нет чтобы закрыть тему сразу, снять вопросы...

Он и здесь все четко организовал, как умел организовать каждый момент своей жизни, своего будущего театра, именуемого Камерным, как умел сделать незначительной каждую свою ошибку и блистательной — даже малую подробность собственного успеха.

Победоносный мальчик, взгляд его был лишен двусмысленности, ясен. Глядя на него, грезились какие-то будущие триумфы, хотелось, чтобы он что-то произнес, потому что из этого совершенного, тонко очерченного рта могли возникнуть только магические слова — и они возникали, собственные или написанные другими, но им цитируемые, что важней.

Как же он стоял на фотографиях в берете, то ли оперно, то ли балетно!

И это почему-то не смешило. Он имел право так стоять.

Ни слова о Бердичеве. И не важно, был он на самом деле, не был — не пригодился и все. Не остался.

Останься он, и зазвучали бы иначе спектакли, другой болью, но это был бы уже не Таиров, другой театр, потому что он всегда скрывал свою боль, как скрыл собственное детство.

Хотя бы кооненовские скобки раскрыл: «Побеленные снегом стволы берез». Заезжали они туда с ней, что ли? Жизнь вся — один день, конечно, но какой вместительный день!

«Тарарабумбия, сижу на тумбе я...»

А между тем в Бердичеве не только Бальзак венчался, но и малина росла.

Какая прелесть — жизнь, плывущая мне навстречу!

*

Трудно писать о детстве. Во-первых, оно не твое, во-вторых, давно уже прошло.

Но когда ладони Саши Коренблита пахнут малиной, а это запах и твоих детских ладоней, только что обрывавших кусты, и вообще всех,

когда-то родившихся и предстоящих родиться, можно писать о чужом детстве, как о своем.

Он умел дружить.

«Если мир обрушится, что станет с моими друзьями?» — думал он.

О себе он тоже думал, но меньше. Жизнь с друзьями представлялась ему пронзительней, чем просто жизнь. Она обещала путешествия. Это значило — океан, море. Один из его дядей жил в Аргентине, другой, знаменитый филолог Венгеров, в Петербурге, и это было одинаково далеко и невообразимо. Как туда попасть?

Он был общителен не в меру. Куда Яков Рувимович ни взглянет, всюду натывается на просветленное лицо сына, вдохновенный вздор несущего.

Ровесники теснились вокруг, прислушиваясь.

Это неудивительно для Бердичева, где каждый житель — пламенный пророк, но мальчик не вещал, а сообщал слушателям всегда что-то целесообразное.

Прочитанное каким-то странным образом преломлялось в его мозгу и представало уже не кем-то воображенным, но случившимся в действительности. После него хотелось перечитывать. Книги становились практическими пособиями.

Он знал, как уклониться от кинжала, и Цезарь знал, но не уклонился сознательно, он знал, как скребет ногтем по столу Президент в «Коварстве и любви», хотя такой ремарки у Шиллера не было. Он верил в Белого кита Моби Дика и клялся, что сам видел его, правда, только во сне. Но он уже абсолютно точно знал, какое максимально расстояние мог лететь гарпун, выпущенный из китобойной пушки!

И при этом вруном он не был. Действительно откуда-то знал!

После всю жизнь Александра Яковлевича подозревали в отсутствии поэтичности только потому, что он был слишком основателен в доказательствах.

Там, в Бердичеве, ему удивительно везло на слушателей. Дети просыпались утром с мыслью, что скоро увидят его. Порядочности, что ли, в нем было много или просто огня?

Яков Рувимович боялся признаться, что в его сыне было будущее. Это странное понятие, особенно когда видишь перед собой восьмилетнего мальчика.

Но Саша, действительно, не стоял, не сидел, не просто говорил с одноклассниками, он убегал куда-то, при этом не сходя с места, и наблюдать этот внутренний его бег без усиленного сердцебиения Яков Рувимович не мог.

Куда убегал его сын? Где он сейчас находится? Откуда это нетерпение, когда все вокруг и так совсем неплохо?

Связь между отцом и сыном была необыкновенной, только отец не знал, в каком направлении бежать.

Мать болезненно морщилась, прислушиваясь к бредням Саши. Воспитанная в робости, она не могла перенести его уверенность в своей постоянной правоте.

— Погибнет, — говорила она, — мог бы быть и поскромнее.

— Неужели ты не понимаешь, — начинал с высокой ноты Яков Рувимович. — Ты не можешь понять, что...

И обреченно махал рукой.

О чем там на самом деле думала Мина Моисеевна, не знали ни отец, ни сын.

Правда, Сашу не привлекали общепризнанные вещи, тут была опасность в излишнем оригинальничании.

— Подумай только, какое чудо, — говорил Яков Рувимович сыну. — Как снег на голову. Великий француз и вдруг — где, что? — у нас в Бердичеве!

Сашке же было достаточно своих следов на снегу.

Такая случайность, как венчание Бальзака в их городе, не приводила его в умиление. Гораздо важнее, что он сам живет здесь, его друзья, что все так внятно в этом мире, каждый звук возвращается к тебе с той же ясностью, с какой был произнесен.

Отец же относился к Бердичеву куда снисходительнее. Кто только не рождался в нем!

— Ну да, — говорила мама. — Особенно этот, патлатый!

Имя автора оперы «Демон» дома произносили с суеверным страхом.

— Я прошу, — начинал отец, — при мальчике...

— Выкрест, — говорила мама, — вот его и тянуло ко всяким Големам.

— Демон — не Голем! — повышал голос отец. — Что ты говоришь. Мина? Демон — страдающая фигура.

— Ну хорошо, страдающая. Все равно — злодей! Непременно ему нужно было погубить эту несчастную женщину!

Женщиной мама называла царицу Тамару. И втайне Саша, прочитав Лермонтова, соглашался с ней, что Демон был настоящим мерзавцем. Все остальные мотивы поведения он презирал. Тамару же было по-настоящему жалко. В безусловной правоте женщин он был почему-то уверен с детства.

Если бы Мина Моисеевна догадалась об этом, то куда снисходительней была бы к надменной болтовне сына.

К женщинам он стал относиться благоговейно очень рано. Ему нравилось в них все. При нем нельзя, невозможно было хоть в чем-то обидеть женщину. Достаточно было взглянуть на этого мальчика, чтобы понять — ему можно довериться.

И уже абсолютно могла ему довериться двоюродная сестра Оленька Розенфельд, наезжавшая к ним из Житомира. Ее он просто обожал. И потому что у нее был постоянно сияющий вид, стоило ему появиться, и потому что они были необычайно похожи друг на друга.

Она была им, родись он девочкой.

Этому сходству обожающий симметрию Александр Яковлевич очень рано придал необыкновенное значение. Он чувствовал ответственность за Оленьку как за себя, и все последующие события жизни, когда мало что можно было изменить в их отношениях, причиняли ему боль.

Конечно же он посвящал ее во всё, абсолютно во всё. Его планами Оленька владела безраздельно. Она первая услышала про то, что он обязательно станет актером и непременно великим, что объездит весь мир, и этот мир ему покорится.

Он читал ей под вечер монолог Валентина из «Фауста», виденного у знаменитых гастролеров, братьев Адельгейм^[2], и заходящее солнце делало его тонкий длинный нос еще длиннее, а худое мальчишеское лицо уже, и она, не зная, что предпринять, с ужасом и восторгом смотрела, как заливают во время этих монологов Сашины щеки обморочная бледность. Хотелось бежать, звать родителей, но нельзя, нельзя!

Простые вещи Саша превращал в сокровенные и делал тайну известной только им одним. Самое невероятное в его присутствии становилось возможным. Было ясно, что они не расстанутся никогда.

Она следила за ним, как за солнцем, за всеми передвижениями внутри беседки во дворе, когда трава темнеет в сумерках и начинает казаться тенью, он прыгал и хватался за прутья, как щегол, изображая Валентина.

Он вообще любил изображать жертвенную фигуру, смерть во имя жизни других. Злодея, вроде Мефистофеля, изображать отказывался. Абсолютно верил в реальность зла и опасался в нее погружаться. Жизнь — это то, что перед тобой, птицы в небе, трава во дворе, Оленька, похожая на тебя как две капли воды, только лучше.

Она поражалась, как у него все просто, и нужно ничтожное количество усилий, чтобы получилось почти без напряжения.

Если Саша советовал, стоило прислушаться, обязательно получится.

Мальчик обладал способностью вылуцивать суть вещей. Рядом с ним всё становилось ясно.

— Ребе, — говорил ему, стараясь не обидеть, Яков Рувимович, — и откуда ты все обо всем знаешь?

Сашка начинал хохотать. Он и сам не знал, откуда в нем так много ненужных знаний, способных поразить не только его друзей, но и Оленьку, и отца.

Но ведь мир так прост, так ясен, что сам дает ответы на все вопросы, стоит только прислушаться.

Эта почти царская уверенность в цельности мира и была первой трещинкой в мировоззрении мальчика.

*

Все совпадало со строем его несуетной души.

Отец успел благословить Александра на уже знакомую семье раннюю тягу к актерству. Сестра отца была актрисой малороссийской труппы в Киеве, и вообще Коренблитам было свойственно поэтическое отношение к театральным занятиям.

Сам отец обожал репетировать, будучи «заведывающим» двухклассным еврейским училищем, которое являло собой как бы место подготовки еврейских мальчиков к великому полету — поступлению в гимназии больших городов, Киева, например, или, чем черт не шутит, в университет.

Сына он просил только об одном — стать образованным человеком.

Это и твоему делу не помешает, — говорил он. — Обещай мне.

И действительно не помешало.

Александр Яковлевич после киевской гимназии поступил в университет, не прекращая работать в театрах разных городов России, закончил его, правда, переводясь из Киевского в Петербургский, из Петербургского в Московский, смотря по обстоятельствам, но образованным человеком стал, и не просто, а блестяще образованным. Умелым юристом, свободно владеющим двумя языками, просвещенным по-настоящему, а для людей театра — просто недостижимо.

Так уж исторически сложилось, что в театр извечно поступали люди невежественные, мнящие себя талантами, а иногда и на самом деле ими являющиеся, правда, в сильно дремотном состоянии. Укоренилась в общественном сознании мысль, что в театральном искусстве все делается как-то по наитию. Действительно, иногда именно так ловко и выходило, но вот из чего выходило, как возникало и возможно ли было это повторить,

даже сами «наитчики» не знали.

Оказывалось это самое наитие пьяным делом. Выпьешь, в голове шум, и вытворишь что-нибудь этакое необыкновенное, именуемое вдохновением или куражом. Оно, конечно, красиво, но профессией стать не могло.

Таиров по свойствам, приобретенным от рождения, и по настоятельной просьбе отца стать образованным человеком считался в театре «умником», но никогда по этому поводу не переживал, умея отличать зерна от плевел.

Он должен был постичь театр как некое тайное знание.

Прежде всего хотел нравиться самому себе. И нравился. Часто стоял перед зеркалом, гордясь и любуясь увиденным. Он подглядывал за собой в зеркало постоянно, пользуясь любой возможностью, в чужих зеркалах, своих. Зеркала предъявляли личины, и в них он был уже не Сашей Коренблитом, хорошеньким мальчиком, а многими, очень многими людьми — с разной статью, выражением лица, с пока еще смутно выраженными желаниями, почти страстями, о которых он даже не догадывался. Он старался, чтобы его не застали за этим занятием родные. Они заподозрили бы его в самовлюбленности. А он был увлечен не собой — возможностями, что предъявляли ему зеркала. Он любил свое отражение больше себя настоящего. Там, в зеркалах, была правда, а тут — только он, маленький неумелый кривляка.

— Позер, — как сказала презрительно мама, застав его за этим занятием.

Отец ни о чем не догадывался, но именно он привлек внимание Саши к моментам картинности и эффектной игры у братьев Адельгейм, что более утонченному ценителю могло показаться безвкусным, но только не здесь в Бердичеве, где редко увидишь настоящую добротную актерскую игру — не разудалую игру малороссийских трупп на ярмарочных площадях, а эту, выдержанную в единой манере, даже слегка зазубренную, чтобы уже накрепко, от начала и до конца, навсегда.

Известно в истории театра, что, когда под ногой одного из братьев на шиллеровском спектакле не оказалось бутафорского камня, на который он обычно ставил ногу, Адельгейм все-таки позы не изменил, а так и стоял на одной ноге, другую утвердив в воздухе на отсутствующем камне. И никто не засмеялся — так торжественно и важно он стоял.

Теперь на всю жизнь Саша станет верить силе театрального впечатления, силе картинок, обязательно красивых и эффектных.

Опрятный дом, в котором, собственно, и находилось двухклассное Бердичевское училище, двухэтажный, беленький, в глубине двора, больше

похожий на поддуваемый ветром парус, чем на каменное строение, плыл вперед быстро и уверенно — книги, сцены из пушкинских пьес, разыгрываемые с учениками старшим Коренблитом для большего постижения великой русской речи, как заявлял он сам.

Даже сцену у фонтана ставили. Где конечно же Саша вызвался играть Самозванца. И Хлестаков был, конечно — монолог Хлестакова, где уже свобода русской речи почти захлеб и где в фонетических окончаниях русских фраз слышны божественные придыхания речи малороссийской.

Отец любил показывать. Эти неловкие, слегка воспламененные показы отца Саша хорошо помнил всю жизнь, он боялся, что все заметят, каким смешным и беспомощным становится Яков Рувимович, показывая, как слабеет его и без того слабый голос, произнося любимые стихи, закатываются глаза и возвращаются назад, как бы став на время косоватыми после волны восторга.

Саша в эти минуты всегда старался быть к отцу поближе и вовремя перехватить его руку поверх запястья, как бы умоляя дать ему, Саше, попробовать, не занимать собой репетиционное время, на самом же деле он намекал отцу, что пора бы прекратить показывать, достаточно просто объяснений.

Отец не сразу, но все-таки понимал и из уважения к способностям сына все дальнейшее время репетиции посматривал на него виновато.

Соученики никакой неловкости не чувствовали, с одинаковым воодушевлением аплодируя и показам отца, и заносчивой горделивой игре сына.

ДАВАЛИ «ДЕМОНА»

Тетка умирала от скуки. Она давно бы ушла, но в Киеве не принято было уходить во время действия, и это не могло остаться незамеченным.

Рядом в темноте сопел Сашка, то ли уснул, то ли заслушался.

«Сейчас бы по Подолу погулять», — подумала тетка и легкомысленно зашуршала юбкой.

Не с «Демона» надо было начинать — с «Наталки-Полтавки». Так она всю охоту отобьет у племянника ходить с ней в оперу. А оперу она любила и ходить туда без спутника не могла. Ей захотелось шепнуть мальчику: «Скучно, правда?» — но не стала, решила повременить, дожждаться, когда он сделает это сам, потому что если взрослый не выдерживает, то ребенок и подавно.

Но выбрал эту постановку он, не она.

Ей просто было приятно явиться в оперу с племянником. Отношения между ними были очаровательно кокетливые. Впрочем, с ней и не могло быть других. В семье Коренблитов не было человека легкомысленней, хотя она уточнила бы строго: «Не легкомысленней — легче». Ее жалели и ей завидовали. Бросить университет, уйти на сцену, мотаться по малороссийской провинции, затем, встретив хорошего человека, снова все бросить ради мужа, и теперь, после смерти мужа, бездумно проживая порядочный капитал, изнурять себя мыслями о возвращении на сцену. Но почему-то вечно было стыдно перед теми, кого она когда-то оставила.

Общесемейный артистизм Коренблитов идеально в ней воплотился. Руша все и вся — свое благополучие, карьеру, здоровье, — она никому не причиняла боли. На нее нельзя было даже обижаться — тетя Лера и тетя Лера, хотя и тетей назвать ее было как-то совестно. Она становилась ровесницей всех, с кем общалась. Это было только ее умение. И, придя в театр, она не демонстрировала своей взрослости, не пыталась учить, как вести себя в театре, куда он пришел впервые в жизни, просто веселилась.

Саша же вел себя тревожно. Становилось непонятно, кто кого привел. Несколько раз она пыталась вывести его из задумчивости, он деликатно, как всегда, уклонялся от этих ее намерений и, как-то набычась, рассматривал театральные стены, будто вспоминал, где он их уже видел когда-то.

«Какой приятный мальчишка», — подумала она о племяннике. И как правильно, что они решили учить его в Киеве, отдали ей.

Совсем взрослый ребенок, казалось, он понимает все-все, и абсолютно не обременительный, не станет ее стеснять, если захочется пригласить гостей или кого-то из друзей оставить на ночь.

Пожелает спокойной ночи и уйдет.

И всё это без нарочитой взрослости или многозначительности — просто уйдет, потому что время. При всем этом он не переставал быть тем же десятилетним мальчиком, приехавшим из Бердичева в Киев учиться.

Он ее обожал, не ревнуя. С его присутствием не обязательно было как-то специально считаться. Никакой тяжести общения. Он жил, ничего не скрывая, но как бы в себе.

Тетка считала это чувством какого-то особого достоинства, будто ее маленький племянник состоял в одном из таинственных орденов или был хранителем особо секретного знания. Ей было с ним интересно.

Но сейчас она заметно скучала и всё норовила задеть Сашу локтем, чтобы он разделил ее скуку.

Какая-то необыкновенная штучка этот мальчик, серебряная вещица. Необыкновенно умен, чем Коренблитов не удивишь, но еще и так изысканно артистичен, так элегантен, что тетка никак не могла поверить, что перед ней просто хорошо воспитанный ребенок.

Какая-то в нем была заключена хитрость, секретик, что-то такое забавное, что могло быть известно только ее брату, и, по некоторым взглядам, переброшенным между отцом и сыном там, в Бердичеве, она убеждалась, что недалеко от истины.

— Что старэ, что малэ, — пожимая плечами, говорила Мина Моисеевна, а сама, не теряя тонных манер, с тем забавным, неизвестно откуда взятым самозванным еврейским аристократизмом, придававшим ей невообразимое обаяние, удалялась на кухню, чтобы сидеть наедине с собой, думать о сыне, о своем Сашке, в великое будущее которого бесконечно верила, хотя и не представляла, в каком направлении оно должно было развиваться.

Мальчик не проявлял вундеркиндства, вот что ее огорчало. В Бердичеве все сплошь считались вундеркиндами.

— Еще не время, — говорил Яков Рувимович.

Приходилось верить мужу — во-первых, потому что он никогда не ошибался, и, во-вторых, за всю жизнь ни разу не обманул ее в своих обещаниях.

Они были счастливы в любви, в детях, счастливы тем внутренним покоем, который не часто, ох, не часто возникает в еврейских семьях. Но на Сашку она иногда брюзжала из суеверия и думала о нем только наедине с

собой.

И хотя у Мины Моисеевны была плохая наследственность, в ее семье умирали рано, она рассчитывала, что Яков Рувимович сделает всё, чтобы нарушить эту дурную традицию, и родила ему еще одного ребенка — дочь Лизавету.

— Этого не следовало делать, — огорчился врач.

— Ученого учить! — сказал Яков Рувимович и сделал ей еще одного ребенка — маленького Ленечку.

— Не оставлять же Сашку одного на свете, — сказал он, и Мина Моисеевна даже обиделась — всё Сашка да Сашка, — а потом решила: о ком же думать еще?

Но все же внутри себя продолжала жить тревожно, прислушиваясь к биению сердца.

Сашка был настолько неотразим, что тетка сама предложила брату отпустить мальчика с ней в Киев.

— Я и сам тебя хотел попросить об этом, — сказал Яков Рувимович. — В Бердичеве нам уже нечего делать.

«Нам» относилось к сыну, потому что старый Коренблит не собирался никуда из своего училища уезжать.

И вот они сидят вдвоем, племянник и тетка, в зале Киевского оперного театра, каким-то сладостным благоуханием больше напоминающего собор, нежели театр, сидят и слушают «Демона» бердичевского соотечественника Саши, Антона Рубинштейна, страшно скучая.

Так, во всяком случае, думает тетка, извертевшись вся, задевая племянника то плечом, то локтем, но тот сидит в темноте, напряженно посапывая и посапывая, непонятно, что он там высматривает в темноте.

Тетка приложила к глазам бинокль, но ничего хорошего не увидела. «Пойдем домой, — хочется сказать ей. — По дороге зайдём в магазин, я куплю любимое твоё печенье, и ты, похрустывая перед сном хворостом, запивая горячим молоком, будешь слушать мою глупую болтовню».

Опера тянется невыносимо долго, вернее, не тянется, а стоит на месте. Неплохо, конечно, поет Медведев, он, вообще, прекрасный бас, правда, полнеет — но выдержать эту тягомотину невозможно. Какой-то томительный шум, который, возможно, и предвещает появление нескольких прекрасных мелодий, но какой ценой! Расслышать эти мелодии невозможно, они стоят как столбы в темноте, подпирая своды оперного театра, не позволяя увлечься историей, так пленительно написанной совсем еще юным Лермонтовым.

Особенно ее раздражало долгое и мучительное выяснение отношений

Демона с Тamarой. Она уже была готова предложить падшему ангелу себя, тем более что Медведев все-таки был уверенно хорош — только прекратился бы этот занудный дуэт.

Боже мой, какое наслаждение читать «Демона» дома, когда Сашка стоял на коленях на диване за ее спиной, чтобы одновременно с ней про себя, стараясь не пропустить ни строчки, как бы проверяя правильность ее чтения, а иногда, не выдержав, скорее не голосом, а дыханием повторял так, что у нее мурашки начинали бежать по спине!

— Ну, тогда читай сам, — делая вид, что недовольна, говорила она, но мальчик шептал умоляюще:

— Нет, тетя, что вы, тетя, я так не умею!

И она продолжала. О, этот невыносимый Рубинштейн!

Так можно отбить у Сашки всякую охоту к театру, поди затащи его после, а она не может ходить в театр одна. И без театра тоже жить не может.

Это была их коренблитовская неизменная и прекрасная уверенность, что театр — та самая страна, в которой им предстоит жить после смерти.

Невыносимо долго Демон собирается поцеловать Тамару, три акта, ну целуй же, целуй наконец! И тут она почувствовала мрачный упершийся в нее взгляд племянника. И растерялась под этим взглядом.

— Тетя, что с тобой? — строго спросил Саша Коренблит и, как-то скорбно покачав головой, снова повернулся к сцене, углубившись в то, что видел.

*

...Всё, что помешала ему увидеть киевская тетка, через двадцать два года Александр Яковлевич воплотил в Москве, в бывшей опере Зимина. Постановка «Демона», единственная оперная его постановка, стала данью детству и свидетельством того, что тот первый поход в театр не пропал бесследно. Тетке не стоило себя винить. «Демон» вошел в него не как первое театральное впечатление, а как театральное осознание, укоренившись, врезавшись.

Теперь он знал, что в театре может быть скучно, может быть весело, что сцена может внезапно начать на тебя валиться из темноты, как показалось ему тогда, или эта сама темнота валилась, не важно — важно, что для театра достаточно любви и невозможности ее осуществления.

...Обнаженный до пояса Демон справа, в одном из горных сводов,

почти не меняющий позы, на ложе из камней, как у Врубеля, смущающий Тамару своей безупречной наготой. Бестелесный ангел в гроте слева, и сама Тамара между ними на лестнице, круто уходящей в небо. А вокруг легкий пестрый Кавказ Лентулова, не подавляющий сознание бутафорским сумбуром живописных камней и скал, а как бы цветное оперение Кавказа, где пейзажи и люди призрачны, как облака. Таким был его «Демон» в театре Зимина в 1919 году. И все двигалось, не сходя с места, и все летело, а когда Демон сделал несколько шагов к царице и поцеловал ее, она уходила медленно по лестнице вверх умирать, пока он пререкался с ангелом. О, Тамара, Тамара, Тамара!

Сашка жил ради нее.

*

Обычно, когда детство давно кончилось, кроме воспоминаний ничего не остается. Не так у Александра Яковлевича — у него остались люди и невероятное умение превращать сам воздух воспоминаний во встречи с людьми. Конечно, в этом не присутствовал сухой расчет, а только раннее понимание жизни как сообщества людей. Потерь он себе не прощал. Что значит потерять друзей? Как можно ухитриться их потерять? Рафу Рафаловича, Киму Маршака? Потерять веру в себя людей, единственно не предавших, потому что они оттуда, из детства?

Он должен был жить в надежной знакомой среде и расширять эту среду только по необходимости. Возможно, даже крайней. Не такой уж он был общительный человек. В нем не было ни чрезмерного индивидуализма, ни детской слепоты к встречам. Брал с собой только тех, кто был существенен в его жизни, будто набирал команду для путешествий.

Киев растянулся почти на всю его жизнь. Если жизнь рассматривать как карту военных действий, то флажками, подступающими к желанной цели, обозначающими взятие позиций или сдачу их, для него почти всегда были одни и те же люди. Самые существенные. Неизвестно даже, помнил ли он страны и города, которых за жизнь повидал больше, чем все его соратники по режиссерскому цеху. Камерному театру, его театру, удалось объездить весь мир, но видел ли он мир без людей или рано убедил себя, что люди — главное, без них не продержаться? Или его потрясающим умением было отделить своих от посторонних, понять реальную пользу каждого человека и двигаться дальше? Не отказала ли ему жизнь просто в любви?

Нет, просто он был удивительно целесообразен. Потребность в запахах, звуках, красках мира пришла к нему позже, почти перед смертью. А до этого был один только запах — Театра, и путь к нему, уставленный людьми.

У него были такие глаза, которым хотелось довериться, одно доброжелательство и ясность. Так это и было, намерения его были чисты и очень, очень определенны. С самого рождения. Театр. Ему нужен был только театр. Он возник сразу, вместе с ним, в нем, в Ромнах он собирался по буковке, по человечку.

Трудно поверить, что не все как у всех, что нет мокрогубого детства, капризов, ошибок, но в случае Александра Яковлевича действительно было так.

Все имело смысл, ничего случайного, друзья появлялись, чтобы остаться с ним навсегда.

И что интересно — где-то совсем в стороне от гимназии, от дома тетки, в котором он жил, но именно и только в Киеве, рождались те самые главные люди, что помогли ему гораздо позже выстроить Камерный театр, его театр.

Жизнь строится, не сходя с места. Это он понял очень рано и старался удержаться именно на этом отведенном ему квадрате судьбы. Где-то на Фундуклеевской жила ученица седьмого класса киевской женской гимназии Александра Экстер, старше его всего двумя годами, красавица Александра, будущий великий художник Камерного театра. То бросала мечту стать художником, то поступала в художественное училище, разочаровывалась, снова бросала, мечтала уехать в Париж, уезжала, возвращалась, не подозревая, что он, ни в чем не сомневаясь, на том же клочке киевской земли ждет ее, не сходя с места, она просто обречена на встречу с ним.

Где-то неподалеку прогуливается совсем маленький Михаил Булгаков, пьесу которого «Багровый остров» он поставит потом, и «закрытый» спектакль по этой пьесе будет первым в длинной череде «идеологических ошибок» Камерного театра. Где-то в Киеве живет Илья Эренбург, за слабую пьесу которого «Лев на площади» он ухватится как за соломинку, чтобы вытащить Камерный театр из идеологического болота за два года до своей смерти.

И Константин Паустовский, написавший для Алисы в годы войны пьесу «Пока бьется сердце», сентиментальную, беспомощную, но приобщившую тогда театр к общей беде, живет тоже где-то рядом. И совсем в другом городе, но тоже на Украине, живет Микола Кулиш, чья

пьеса «Патетическая соната» в тридцатом году попадет в тот же самый кондуит ошибок, что и булгаковская комедия.

И все они счастливы. Многие и не подозревают, что существуют не только сами по себе, родившись, а потому что понадобились именно ему, Саше Коренблиту, его судьбе.

Сам Луначарский Анатолий Васильевич — так и хочется сказать сам Иван Александрович Хлестаков, но нельзя, нельзя запанибрата, когда рядом с тобой стоит будущий нарком просвещения, лукаво поглядывая на окружающих, игриво-снисходительно разрешая впутать себя в какой-нибудь нелепый философский спор, которого без его вмешательства не распутать. Этого юношу уважали, сомнений в его знаниях по любому поводу ни у кого не было, даже педагоги с опаской вызывали его к доске, а он, как заметил Саша, по-настоящему оживлялся только при виде любой аппетитной киевляночки, переходящей площадь в сторону гимназии, после чего становился особенно грандиозен и красноречив. Он смотрел вслед уже прошедшей киевляночке и говорил, говорил, перемежая свою речь латынью, говорил страшные непонятные вещи, будто выговаривал сны, но так как всё это было не сводя глаз с уходящей незнакомки, то звучало легко и доходчиво.

Это был первый марксист, повстречавшийся Саше Таирову. За ним стояла тайна марксистских кружков и слежка полиции. Всё свое обаяние он ухитрился передать марксизму, и Саша Коренблит, он же Александр Таиров, на всю жизнь ему доверившийся, тоже предпочитал этот особый Луначарский марксизм тому другому, пахнущему кровью.

Луначарский считал социализм религией, он не представлял его воплотившимся — только в мечтах и утопиях, как высшую цель человечества, прежде всего нравственную. Себя и своих друзей он мнил безумцами и пророками, призванными погибнуть ради неосуществимого будущего. При этом с юности знал цену вкусной красивой жизни и угощал Сашу любимыми варениками со шкварочкой. Встреча с Луначарским была большой удачей Таирова.

Жизнь рифмовалась, жизнь обязательно зарифмовывалась. И если где-то пересеклись, то потом обязательно встретятся. А те, главные встреченные, вытягивали за собой других, тоже заглянувших в его судьбу. Так Экстер, тогда еще никто для него, позже ставшая художником, определившим на десятилетия, если не навсегда, стиль Камерного театра, привела за собой Николая Форрегера, тоже киевлянина. Привела на минуточку, достаточную, чтобы сделаться противником Таирова, даже его врагом. Он проработал завпостом в Камерном театре всего один сезон в

шестнадцатом году и ушел оттуда отплевываясь. Он участвовал в постановках не лучших спектаклей театра, да еще и не таировских, но успел вынести ему приговор. Потом он ставил много пародий на Таирова у себя в Мастфоре — Александр Яковлевич все-таки сумел ему пригодиться.

Конечно, каждый из них, встречных, успел заметить пламя, пылавшее в руководителе театра. Заметить и ужаснуться.

Так не живут, так нельзя любить, так не верят в свое предназначение. Человеку свойственно беречься. А этот сам сгорал и тащил за собой сгорать других. Может быть, отсюда насмешки над отсутствием у него художественной легкости? Таиров тяжел, Таиров слишком торжествен, Таиров бесконечно выборматывает действие. А эти долгие паузы! Невыносимо. Таиров, Таиров.

Как Саша Коренблит стал Таировым?

Это большой разговор. Как и вообще любой разговор о том, зачем человеку другое имя вместо данного при рождении. И что происходит, когда ты надеваешь на себя оперенье другого имени?

А тут, буквально, оперенье. «Таир» — орел по-арабски.

Детская наивная вера в могущество орлов, взлетающих в ту точку, откуда можно увидеть море, была у Александра Яковлевича с самого детства. Вот он и назвался еще в гимназическом драмкружке Таиром, Таировым. Можно верить или не верить, но и здесь всё зарифмовалось, слилось, когда незадолго до закрытия Камерного, за год или два, он пришел к еще одному своему другу, киевлянину Александру Дейчу в гости, почти в невменяемом состоянии, близком к сердечному приступу, потому что внизу перед домом Дейча увидел легковую машину с закрепленной на раме клеткой с орлом. В беспомощную птицу мог ткнуть палкой кто угодно — ребенок, взрослый, — что и делали, а он только и видел, что закатившиеся в гнев и беспомощности глаза птицы. Это было хуже, чем в зоопарке, — клетка на крыше автомобиля, укрепленная отлучившимся куда-то соседом Дейча, поэтом-полудурком, тоже, оказывается, любителем орлов.

Так рифмуется мир, так пошло, сентиментально рифмуется мир — гибель орла, гибель театра, Коренблита, Таирова. Но он именно так рифмуется, и псевдоним возникает не случайно, не всегда для прикрытия, скорее из чувства полета.

Высоко над степью точка, ты знаешь — это птица, ты знаешь — это орел, но ты еще не знаешь, что это ты сам, твоя судьба...

Что интересного было в жизни на пути к выпускным экзаменам, что запомнилось?

Друзья, друзья, друзья. Те, кто поверил в твой талант сразу, даже если он никак не пригодится им в будущей жизни.

Ну зачем бредни Саши Коренблита будущему знаменитому французскому хирургу Киме, Акиму Осиповичу Маршаку? Он и так прекрасно справится со своей жизнью, через много лет, там, в Париже.

А вот зачем. Чтобы светиться счастьем на спектаклях друга, привезшего театр на гастроли в Париж, чтобы помочь жене, тогда даже не жене, но самой главной, главной в жизни друга женщине выбраться из Парижа в четырнадцатом году, в первые дни Первой мировой, когда Алиса Георгиевна безмятежно отдыхала в Бретани, не могла вырваться, и ее отсутствие грозило сорвать открытие первого сезона Камерного театра.

Сгодился Кима Маршак, сгодились друзья, отдавшие ему жизнь, как Рафаил Рафалович, забросивший адвокатское занятие ради работы завлитом в его театре, сгодились многие из тех, что жевали вместе с ним бутерброды перед входом в гимназию, давясь смехом, в спешке сообщая друг другу поразительные киевские новости в свете такого солнца, от которого даже и смысла не было укрыться, все равно достанет, знаменитое киевское солнце, как бы смазанное салом с перцем, сильно к тебе благорасположенное.

Да и весь этот шаловливый, чарующий Киев в звонницах, любви, ухарстве, благожелательности, в ухарстве и благожелательности любви, сбегаящий вниз к Днепру, который, конечно, не море, не море, но уже и не роменская Сула, не бердичевская Глинопять, а самая настоящая огромная вода, на которую с кручи смотреть не стыдно, и думать не стыдно, хотя отблески солнца и мешают мечтать, глядя на днепровскую воду.

Драматический кружок в киевской гимназии существовал еще до Саши, и он, преуспевая во всех гимназических дисциплинах, успел сыграть в нем две малозначащие роли в двух водевилях, гимназиста и офицера, посмешить друзей и непонятно как, но встретить в этом самом драмкружке сразу нескольких будущих деятелей советского театра, с которыми его существование никак не пересеклось, но зато им довелось играть вместе в одной и той же чепухе, на одних и тех же гимназических подмостках в Киеве, чтобы потом, через много лет уже в Москве на спектаклях, диспутах, светских раутах рекомендовать друг друга, пошучивая, как несколько состарившихся провинциальных знаменитостей, выступавших на подмостках маленькой сцены киевской гимназии в самом конце девятнадцатого столетия.

Берсенев, Крамов, Авлов...

Один — знаменитость Второго МХАТа, сменивший на посту художественного руководителя, эмигрировавшего Михаила Чехова, другой — бессменный главный режиссер Харьковской драмы, третий — активный культуртрегер сталинской эпохи.

Все они указаны в плане так и не написанной Таировым книги о театре, надиктованном им за три месяца до смерти своей помощнице Раисе Михайловне Брамсон.

Крамов, Берсенев, Авлов... Что вообще можно о них сказать? Зачем? Что он хотел о них написать? Жаль, что не написал. Но до чего же хорошо именно в этом случае не знать, до чего же хорошо давать характеристики, не задумываясь, как отнесутся к ним те, кто при нем еще были живы: Берсенев, Крамов, Авлов... Признаваться в любви, как признаются в любви детству, и боясь сказать правду.

Правду о том, что сделала с ними жизнь, что попыталась сделать с ним самим.

Играть он старался жадно, ни от чего не отказываясь. Он привык играть с самого детства. Играл, что называется, с шармом, самозабвенно. При всей его ответственности он никогда не боялся сцены. Только на ней он начинал обретаться, обустраиваться, раскладывать себя по полочкам. Он даже забывал, что на него смотрят, — не это важно, важно расположиться на ней навсегда. И он расположился. В конце гимназии даже играл в полупрофессиональном театре под руководством Лепковской, что не возбранялось ученикам, и выезжал на гастроли даже в сам Новоград-Вольнский. Играл в основном Островского — вероятно, в Малороссии московских купцов представляли в довольно-таки еврейском обличье.

Он был тогда красив, очень красив, с особым прищуром, еще не облысевший, да и вообще, до конца жизни производил приятное миловидное впечатление, не всегда слишком эффектное, по мейерхольдовскому счету, но зато не наводящее ужас и тоску на собеседника.

Даже Незнамова сыграл в «Без вины виноватых», чтобы потом, в 1946 году, поставить спектакль по воспоминаниям о той своей киевской роли, усадить тогда еще молодого Кенигсона-Незнамова в глубину сцены, подальше от первого плана, на котором конечно же Алиса в роли Кручининой, но не для того, чтобы, как шептали недоброжелатели, выпятить свою главную и великую актрису, а чтобы вспомнить себя, сидящего на скамье в глубине парка в Бердичеве, куда они приехали с этим спектаклем тогда, еще в гимназические годы. Он сидел в парке, где

располагался деревянный театр, в котором игрались те первые «Без вины виноватые», сидел и мечтал о том, что своего Незнамова, в своем спектакле, если он его когда-нибудь поставит, посадит именно так, скрыв листвой, на скамейке, в глубине парка, потому что сквозь листву трудно без слез разглядывать стоящую на террасе великую актрису Кручинину, впоследствии оказавшуюся твоей матерью.

А потом будут сумерки в саду и дождь, Кручинина-Коонен еще некоторое время постоит на террасе, беспомощно вглядываясь в темноту парка, потом уйдет, а ты останешься сидеть, совершенно промокший, прислушиваясь, как щелкает дождь по листьям, пред тем как упасть на землю и покориться.

*

У него лихой вид. Вызывающе сбитый к правому уху берет. Блуза. Он артист, вернее, почти артист — в нем достаточно дури, чтобы ощущать себя настоящим артистом.

Он едет в дилижансе. И это первые его гастроли в жизни с киевской театральной студией под руководством г-жи Лепковской. О самой г-же Лепковской особых свидетельств не осталось, но выбор Саши Коренблита уже внушает к ней доверие. Вероятно, она была энтузиасткой, бывшей актрисой, вероятно, и лихой беретик тоже спускался у нее к правому уху, платочек вокруг шеи вился. Возможно, была некрасива, но той обаятельной некрасивостью, что не отталкивала студийцев и заставляла довериться ей во всем, не боясь, что обидит, назовет бездарностью.

Вероятно, она была непомерно требовательна, немного истерична, но с недурным вкусом: в труппу, кроме Таирова, входили все те же Берсенев, Крамов, Авлов, а уж о двух первых из них можно было сказать, что они станут великолепными актерами. И вообще, настроение чудесное, лето, первый его гастрольный дилижанс, первый гонорар, друзья, и все представления о счастье оправдываются.

Артисты любят гастроли. Летние гастроли — это состояние души, кажется, что они кому-то нужны, их ждут, уже раскуплены билеты. Они не желают помнить, что о гастролях полупрофессионального театра ездил договариваться в Новоград-Волинский состоятельный муж г-жи Лепковской и изрядно потратился на эти гастроли. Но пускай они думают, что их ждут, что сбывается мечта о комедиантстве, — во все времена комедианты возникали почти без предупреждения и наводили панику на

дремлющие города.

От комедианта прятали детей — не дай бог увезет с собой в дилижансе! Комедианта стыдились, еще бы — распутник, притворщик, почти фантом — только что были афиши, и вот, одна грязь на столбах. Комедиантов боятся, но их ждут, как ждут сплетен о соседях, новых мод, крамолы.

И все это везет с собой театр г-жи Лепковской в дилижансе. Гастроли недалние, но так, чтобы успеть познакомиться друг с другом ближе и окончательно решить, с кем тебе по пути, а кто просто так — на один спектакль.

Есть что-то захватывающе интересное в таком путешествии, авантурное — отъедешь вроде бы далеко от Киева, а день такой же, и расстояние тянется, тянется, а вроде бы и не меняется пейзаж, но прикроешь глаза, взглянешь сквозь ресницы на твоих друзей в дилижансе и понимаешь, как они прекрасны — актеры, счастливицы праздные, и госпожа Лесная, и госпожа Нелидова, как вообще прекрасны женщины, особенно на привале, ловко нарезающие всегда теплый деревенский хлеб и помидоры, да так артистично, что, глядя на разложенную снедь, впервые понимаешь ее сущность. И мужчины, твои ровесники, как-то форся разливающие багровую жидкость по стаканам, прихваченным еще в Киеве.

Он и не подозревал, какую роль играли в его жизни женщины, — ему было достаточно жены. Нет, он влюблялся, конечно, и в тетку, и в ее говорливых подруг, и в госпожу Лепковскую, и в своих партнерш, но в них ли самих влюблялся, или в то, что сопутствовало их появлению и производило какой-то переворот в душе?

То, что женщины были самым главным содержанием мира, он понял очень рано. Без них не обходился ни один сюжет, а если впрямую и обходился, то где-то за пределами сюжета они все равно маячили, и всё туда стремилось. Ему было их жалко, а почему — он не знал. И красивые, и удачливые, и заказывающие музыку — а всё-таки не бессмертны. Как так случилось, что не бессмертны? Кто позволил этому случиться? Он их не любил, а обожал, он на них рассчитывал: кто-кто, а эти милые, звонко смеющиеся, надменные, томные, вульгарные, смутившиеся сами по себе или ему навстречу, и непременно, непременно красивые — они-то куда денутся от бессмертия? Красота не умирает, в этом он был уверен с самого детства. Даже не старится.

Но она старилась и умирала, и оставалась дразнить своей независимостью только на фотографиях и картинах. А ему оставалось только смотреть и плакать.

И это не было данью стихам, обожанием прекрасной незнакомки — скорее это было и осталось на всю жизнь любовью Дон Кихота к Дульсине, желанием положить свою жизнь к чьим-то ногам.

Итак, мужчины разлили по стаканам прихваченное в Киеве багровое вино, пора выпить.

Пригубил, и весело, и хорошо, и правильно. И на будущих своих гастролях с Камерным старался, чтобы всё было так же несовершенно, — наваливали вкусную мелкую рыбешку на блюдо и ели в купе вместе с актерами, запивая вином или пивом. Правда, там это могло восприниматься как хождение в народ, барская прихоть, а здесь, под Киевом, всё было честно. Ты взрослый, ты артист, ты не делаешь ничего дурного, просто едешь в дилижансе, мысленно повторяя тексты ролей, чтобы не забыть или того хуже, задремав, увидеть самый страшный актерский сон — вышел на сцену, а что говорить, не помнишь.

В труппе г-жи Лепковской у него всегда было свое место. Он был определен в так называемые романтические актеры. Ему было свойственно переживать высокие чувства и выражать их немного ходульно, пафосно, но с такой юношеской искренностью, что и зрители, и более опытные партнеры глазам не верили, что кто-то еще может так чувствовать, так жить, и сразу выбирали из всех на сцене именно этого странного г-на Таирова, которому хотелось верить, несмотря на то, что юношеский его баритон был еще очень неустойчив в передаче тонкостей чувств, голова слишком высоко вздернута и руки непослушны. Но намерения, намерения!

Им нравилось, что ультрареальный тон, модный после создания Художественного театра, не свойствен игре Таирова, но слова пьесы он произносил не как исполнитель, а как мыслящий человек, которому эти слова доверил автор.

Зачем человек вышел на сцену, что привело его сюда, что он хочет сказать?

Все это при взгляде на Таирова становилось понятно с первого момента.

В каждой своей роли он хотел сказать совсем немного — жизнь прекрасна, надо верить жизни. Верить, как верил он сам, верить больше г-жи Лепковской в успех гастролей, верить в то, что жизнь наша сама по себе есть успех, верить в то, что он сумеет быть хорошим мужем Оленьки Розенфельд, своей двоюродной сестры, и хорошим отцом только что родившейся девочки Муры.

А он успел всем этим стать ко времени своего первого гастрольного дилижанса.

Ольга закончила в Петербурге Бестужевские курсы у их дяди, знаменитого филолога Семена Венгерова, а так как не было ни одного дня, чтобы она не думала о нем, приехала к нему в Киев, и там случилось все просто, как всегда с ним, просто и ясно. Стало ясно, что жить друг без друга нельзя, надо пожениться, забыть курсы и посвятить себя ему, только ему, его будущему. Еще не было ясно, что это за будущее, кроме одного, что оно прекрасно, не было ясно, чем в этом будущем займется сама Ольга Яковлевна, но в его, как всегда, четко просматриваемом плане ей уже было отведено место.

Театр. Только театр. Он сдержит слово, данное отцу, университет закончит, но ни на одну секунду не свернет в сторону от своего истинного призвания.

Он большой оптимист, Таиров, находка для будущего тоталитарного государства. Казалось бы, какое имперское сознание, находка для искусства социалистического реализма, которое он стал представлять через тридцать лет. Абсолютная вера в жизнь! Но оказалось, что твоей вере начинают верить, только когда от веры глаза вылезают из орбит, буквально, да и то ты почему-то все равно остаешься под подозрением.

Что его отличало от привычного типа актера-любителя, студента, рвущегося на подмостки?

Он был обстоятелен и серьезен, никакого каботинства^[3] себе не позволял, приглядывался ко всем в труппе, кто хоть что-то умеет, особенно к стихийно одаренным, не боясь подражать им, потому что знал — тому, что делает он сам, подражать тоже нельзя. Это было его силой, его тайным знанием, может быть, особенностью его происхождения, но это не так, он был слишком умен, чтобы позволить себе на сцене излишнюю экспрессию, подчеркивание чувств. Да и существовал уже в мире Художественный театр, не только существовал, но даже приезжал в Киев. А в Художественном театре на сцене играли не просто комедианты, а люди, произносящие эти слова со смыслом, им хотелось верить. Это он потом станет оправдываться, что ничему у Станиславского не научился, просто Станиславский — первый человек, вернувший смысл театральному делу.

А он очень хотел доискаться до всякого смысла на сцене. Он не знал тогда, что это называется режиссурой. Просто искал, как точнее, как выразительнее, чтобы публика смеялась и плакала не случайно, а в тех местах, где ты считаешь это нужным. Поразительно, что каким-то его партнерам, правда, немногим, такое удавалось без особого труда. Они просто подгребали зал к себе одним движением руки, а голоса их звенели и проникали в самое сердце.

Таким удачникам, срывающим аплодисменты, завидовали, но только не он. Он удивлялся, конечно, что кому-то все удается с необычайной легкостью, но удачу приписывал не людям, а театру, в который раз поражаясь этой силе живого общения. Он иногда так наивно расспрашивал опытных актеров, как они то или другое делают, что становилось неловко за него, а он не стеснялся, заглядывал в глаза, будто боялся пропустить самое важное, или выбегал в кулисы в тех сценах, где не был занят, и поглядывал то в сторону сцены, то сквозь щелочку в зал, следя, как сцепляются только что произнесенные реплики с реакцией зала, вызывают смех или не вызывают, и что, собственно, заставляет зал смеяться, добивается или не пытается добиться этого исполнитель.

Он смущал своим интересом других актеров, они начинали считать его немного чокнутым. Как получается? Да никак, получается и всё, вот чудак!

Он не обижался — он успел понять что-то свое, таировское, и присвоить себе.

А вот слушать его любили. Люди театра вообще любят слушать про то, чем занимаются, а он успел узнать много и рассказывал, рассказывал. О великом французе Коклене^[4], о «втором я» актера, одно — действующее, другое — оценивающее.

«Вот мы какие, — думали актеры, слушая его, — а нам казалось, играем как бог на душу положит».

Кто здесь прав, кто нет, неизвестно, и не станет известнее, когда Таиров станет Таировым и в Камерном театре начнут играть по его собственной системе актерской игры.

Не «я в предлагаемых обстоятельствах», а он, персонаж, в представляемых, воображенных обстоятельствах, где актеры начнут обсуждать играемого ими персонажа как постороннего человека, предполагая, что он, персонаж, обладает не меньшим опытом, чем они сами, и необходимо постичь этот опыт, не пользуясь своим, — если ты, конечно, догадываешься, что твоя жизнь не единственная, что пространство наполнено другими мирами, не менее интересными, чем твой собственный.

Что мог сделать театр, о, что мог сделать театр и что делал с доверившимися ему людьми? Таиров даже начинал думать, что вне театра люди особого интереса не представляют, что только в пределах его пространства, — будь то в зале или на сцене, — к ним возвращается подлинная человеческая сущность. Они начинают мыслить, они начинают чувствовать, обнаруживать, что у них есть своя, не общепринятая точка зрения, что у них есть выбор — быть на стороне добра или зла, — и,

наконец, что они имеют право смеяться, плакать, молчать в присутствии других и совсем не стыдятся этого.

Компания актеров приезжала в город, уезжала, оставляла за собой воздух свободы — если это, конечно, настоящая компания, а у них была настоящая.

Г-жа Лепковская была антрепренером робким, конечно, она боялась рисковать, и те копейки, что они получали, трудно считать заработком, но именно так, осторожно, на ощупь, он и представлял себе начало собственной жизни. Чтобы не сразу вздохнуть, чтобы ничего не пропустить, не погибнуть, успеть закончить университет и вырастить ребенка, успеть съездить на гастроли и покорить весь мир, успеть научиться актерскому ремеслу, а это слово не вызывало в нем осуждения, ремеслу — не штампам, чтобы иметь право носить сдвинутый к правому уху берет и смотреть на мир с доброжелательной улыбкой.

Холодный был человек Таиров или целомудренный, закрытый или открытый? На сцену ведь идут, чтобы рвануть чувства, открыть собственную душу — откуда же это стремление к сдержанности, к статике, к эмоции как редкому, но сильному удару грома посреди пока еще ясного неба, и нет ли в этой любви к расчету просто нехватки дарования?

Едет дилижанс по Украине, а в нем Таиров, а при Таирове сумка, в которой пять тетрадей с ролями, целых пять, и среди них студент Петя Трофимов из «Вишневого сада». В МХТ эту роль играет сам Качалов, он не Качалов, конечно, но они играют одну и ту же роль, произносят одни и те же слова. Кто лучше, неясно — Качалов, наверное. Сколько вопросов в дилижансе! Хотя мы сидим друг против друга и ехать нам вместе далеко — от Киева и обратно, и, сколько бы мы ни думали, останемся при своем — правы всегда мы, а не другие. А почему это так, не глупо ли, это уже другой разговор, не для дилижанса.

*

У него хватало сил на всё, даже на политику. Он размышлял постоянно, а это означало, что не замечать происходящего в России не мог. Шли пламенные процессы, знаменитые адвокаты перестали брать уголовные дела, предпочитая политические, некоторые из них становились кумирами студенчества за те несколько часов, пока длилась защитная речь.

Всю жизнь Таиров говорил хорошо, убедительно, легко маневрировал во время спора, не уходя далеко от темы, вернее, всегда возвращался,

прислушиваясь к себе.

Писал он хуже. Его статьям, ранним и поздним, не хватало блеска образности. Таиров был несколько демагогичен, рассчитывал на собственные интонации. Это не значило — на актерство. Скорее на силу убеждения. Зато он верил, конечно, в то, что говорил, его хотелось слушать. Правда, вера его была одномоментной, ей не хватало подлинности. Но ведь он собирался стать всего лишь защитником — не революционером.

Он не мог утверждать, что ненавидит государство так сильно, как те подсудимые с газетных полос. Ему и в голову не приходило кого-то убивать, участвовать в терроре. Просто его поражал этот театр разъяренных, не жалеющих себя людей. То, что они были его ровесниками, поражало. Ровесники-герои, это было недостижимо и страшно.

Сколько речей в их защиту было произнесено в студенческих аудиториях, и каких речей! Казалось, что и преступления они совершили, чтобы оттачивали красноречие Таиров и его друзья. Конечно, он так не думал — просто всегда был на стороне пафоса. Привычка быстро возбуждаться и так же быстро отходить, брать себя в руки осталась с детства. Он тяжело переживал несправедливость, но, коль она уже случилась, быстро смирялся. В нем не было слишком критического отношения к государству, скорее временное согласие с толпой.

А толпа была недовольна — не только евреи, которых обвиняли во всех бедах, но и просто толпа, разочарованная в государстве. Вера в мощь России заканчивалась. Проигранная маленькой Японии война заставляла испытывать стыд. Погромы напоминали, что ты — никто. Армейские экзекуции ставили под сомнение справедливость существующего порядка. Интеллигенты ныли, тосковали, стихи нельзя было читать без содрогания. Гражданская боль стала личной. Женщина превратилась в символ, государство в женщину, изнасилованную династией Романовых.

Не нравилось всё, что делала власть, — общество морщилось, возмущалось, презирало. Люди не знали, чего хотели, не знали, что лучше, просто не соглашались жить, как раньше.

Непонятно как, стремительно возникали беспорядки в студенческой среде, превращаясь в демонстрации, митинги. Надо признать, что если и существовали организаторы, то свое дело они делали блестяще. Ничего спонтанного, просто где-то произносилось неосторожное слово, глохло в толпе, чтобы через секунду вспыхнуть и пронизать толпу насквозь.

А здесь, в Киеве, где с особым удовольствием стреляли в чиновников-москалей, с не меньшим удовольствием громили евреев, и трудно было отличить громил от революционеров, где любой бунт приобретал особенно

разнузданный характер, разудалый, малороссийский, какой-то кишечно-желудочный, не нужно было даже и направлять — сами шли и шумели.

Несомненно, Таиров был человеком по природе лояльным, склонным к конформизму, и оставался таким всю жизнь. Его эмоции не были эмоциями обиженного еврея или метящего в герои субъекта — он просто позволял себе волноваться вместе с толпой. Ему было совсем безразлично, что происходит с Россией, но театр все же оставался важнее. Он берег себя для театра и при всей своей горячности на рожон не лез, хотя успел побывать в нескольких марксистских кружках и даже в тюрьме посидеть, когда потребовалось вмешательство тетки, поднявшей своих влиятельных знакомых, чтобы вызволить племянника.

Но главным было не то, что он вышел из тюрьмы, а что все-таки там побывал. Государство, хватая кого ни попадя, делало биографии молодым людям с большими амбициями. Все они потом в анкетах писали — в 1905-м сидел в тюрьме, — но почти никто не написал, что это длилось всего несколько дней, а иногда часов.

И не надо говорить, что тюрьма необыкновенно взрослит тех, кто, по большому счету, пускаясь в бунт, ничем не рискует. Просто это была дань времени, расписка, что ты всегда на стороне справедливости. А что такое справедливость, откуда ветер дует, не важно: пока ты идешь вместе со всеми, садишься в тюрьму на несколько дней, ты живешь. И никто не хотел умирать, кроме героев. К ним Александр Яковлевич себя не причислял. Он находился несколькими ступенями ниже, в группе сочувствующих.

Как всегда, Таиров ничего не написал о тюрьме. Никаких воспоминаний. Почему? Отсутствие наблюдательности, нелюбовь к подробностям? И это тоже. Эмоции его волновали больше деталей. Все грязное, неприятное он старался забыть, считал несущественным.

Главное, что направление его поступков было правильным, а то, что кто-то кого-то толкнул, прикрикнул, даже оскорбил, — не важно. По молодости не важно. Он не собирался мстить. У него всегда оставался — театр. А за театром его уже никак не достать. Это была его местность, его страна, его баррикады и то особенное устройство души, проникнуть куда могли только самые близкие и посвященные.

Так что он смело мог сказать, что принял участие в революции 1905 года — так же смело, как и то, что, продолжая учиться, играл в те же годы в театре Бородая в Киеве Лизандра во «Сне в летнюю ночь» Шекспира и Бургомистра в «Ганнеле» Гауптмана.

Так ему осточертел этот 1905 год, в любви к которому он должен был всю жизнь признаваться, что даже в предсмертном бреде, уже в году

пятидесятом, через сорок пять лет, на вопросы врачей, какой сейчас год, он отвечал «Тысяча девятьсот пятый», на вопрос, кто сейчас руководит государством, отвечал «Ленин», почему-то называл его Владимиром Львовичем, и годом рождения дочери тоже считал 1905-й, хотя она родилась годом раньше. Так что все непросто, человек набит трухой, как кукла; все остается в человеке, застря путь к самому главному, а самым главным была Алиса. Но тогда ее еще не было в его жизни. Тогда была Комиссаржевская.

СПАСАЯ КОМИССАРЖЕВСКУЮ

Он боялся, что она сочтет его соглядатаем. Настоящего соглядатая он признал сразу. Тот стоял, почти не скрываясь, постукивая тросточкой о кирпичики, и равнодушно смотрел в ее сторону. Потом недовольно двинулся вслед, все так же цепляя стены домов тросточкой. Сашка нагнал его и пошел рядом. Тот ничуть не смутился и даже не взглянул, подставляя лицо солнцу. Потом снова постоял, и так несколько раз. Саша даже разомлел рядом с ним, хотел обозлиться, но не смог. Им было лень презирать друг друга.

Но они все-таки допрезирались. Соглядатай зевнул и ушел, а Сашка остался. Теперь она принадлежала только ему.

Он ревниво следил за тем, чтобы ей понравился Киев, и одновременно мечтал, чтобы она догадалась, кто ее спасает, пока она вот так движется по городу в сопровождении господина Бравича и других не известных ему лиц.

Конечно, она привыкла к обожанию. Ее не удивит, что какой-то студент следует за ней по пятам, то на извозчике, если она берет извозчика, то перебегая от угла к углу, только бы не подумала, что он из полиции, этого не выдержит сердце, но подойти и отрекомендоваться не решался.

Между ними лежала пропасть величиной с ее имя — Вера Федоровна Комиссаржевская.

Самым главным было предупредить какое-то хамство по отношению к ней, возможно, даже преступление — кто знает, что может прийти в голову киевским подонкам, напичканным черносотенными идеями, они всегда запанибрата, ничего святого нет.

Его удивило, что она движется по улице так же, как на сцене. Никакой суеты, может быть, чуть усталей, расслабленней и говорит мало. О, если бы он мог услышать, что она говорит, не говорит — произносит, но подойти слишком близко боялся, вдруг его лихорадочный вид ее напугает? Кто бы узнал в этом изнуренном юноше с тревожными глазами Александра Таирова, такого рассудочного, трезвого? Кто бы мог подумать, что он опустится до обожания?

А он даже и не оглядывался, ему было безразлично — застанут, не застанут, засмеют, не засмеют. Он готовился защитить ее. Присматривался только к незнакомым, только к тем в толпе, кто пробежал по ней равнодушным взглядом, а отойдя на несколько шагов, резко оборачивался.

Такой тип мог не сомневаться — Саша Таиров всегда окажется между ними.

Сосредоточенно идя за ней, он даже не понял, что идет своим привычным маршрутом, а если бы понял, то возгордился. Она хотела видеть, что он любил, она двигалась по его следам! На Владимирской горке смотрела на Днепр именно из облюбованного им угла, где еще продолжала стоять его вчерашняя тень, в Софийском соборе, конечно же помолвившись, долго смотрела на фрески Врубеля, пока не подошел к ней не кто иной, как сам Врубель, чего в жизни Саши произойти не могло, небольшой изящный человек в мятом пиджаке, и, тоже, вероятно, волнуясь ее близостью, стал что-то объяснять, рассказывать. Сам Врубель! Да он бы бросился перед ним на колени, не будь ее рядом.

Врубель что-то говорил ей, говорил беспорядочно и так суетился, что Саша почувствовал, что и она смутилась вместе с ним и не знает, как успокоить собеседника. Сначала она оглядывалась на огромного Бравича, надеясь, что он поможет, но тот ничего не замечал, он и на фрески толком не смотрел, крутил головой, истово крестясь, и тогда она, отчаявшись получить поддержку, сама погладила художника по плечу, просто, и тот совсем уже растерялся, замолчал и, как Саше даже показалось, опустил голову. Так и стоял с опущенной головой. Все умиралось в ее присутствии. Главное, чтобы она жила, шла рядом, чуть-чуть вздрагивая небольшим своим телом. Когда задумывалась глубоко-глубоко, что-то внутри нее самой вздрагивало, а она вроде бы смотрела на всех, но не видела никого, как казалось Саше.

Не видела никого, но помнила про всех. Великое умение не беспокоить окружающих собой, постоянное погружение в себя, свои мысли.

Легкая рассеянность придавала ей прелесть смущения. Казалось, она чуть-чуть виновата перед другими. Удача смущала ее. Удача, пришедшая к ней поздно, которую она не звала и не ожидала.

Они купили сыра и вина, расплачивалась Вера Федоровна, покупки нес Бравич, но недолго, передал другим, чтобы она могла взять его под руку. Не было такого артиста на свете, который имел право, чтобы она взяла его под руку, Саша и не догадывался, что через год, уже в Петербурге, она так же доверчиво возьмет под руку его, и они пройдут вдоль Фонтанки, правда, недалеко, к ее экипажу, но зато она попрощается так ласково, что у него пересохнут губы.

Его переполошило их желание пройтись по Подолу — здесь могли возникнуть разные ситуации, если и не физической угрозы, то большой

бесцеремонности, что не лучше.

Саше везло, Подол был занят собой, а не Комиссаржевской, день был южный, люди торопились пользоваться солнцем, а не разглядывать приезжую гастролершу.

Тем более что предположить в ней актрису мог не каждый.

Вокруг настоящей актрисы шумно, она постоянно напряжена, боясь, что кто-то, даже дворовая собака, ее не узнает, а тут легкий поворот корпуса, и встречный, не уступая дороги, проходит мимо, не понимая, кого потревожил.

Нет, вокруг нее конечно же была оживленная компания, пытавшаяся быть ей интересной, и она отвечала, улыбаясь, но все это выглядело так обыкновенно, как само собой разумеющееся, что у Саши начинало першить в горле.

Видно было, что Киев ей нравился, и Саша начинал гордиться Киевом, который и сам успел полюбить и никак не мог насытиться этим городом, насладиться. Он стал больше киевлянином, чем сами киевляне. Город брал тебя сразу в охапку, ты двигался внутри него, как птица внутри кроны, ты обретал себя в нем, как семечко внутри плода. Разворошить этот город не могли ни обстрелы, ни погромы, он был непоколебим.

Странно, что они встретились именно внутри этого большого пространства, и что он совсем не устает, спасая ее на расстоянии, у него еще останется достаточно сил, чтобы вечером с галерки смотреть «Нору» и уже сидеть, совсем как свой, проживший рядом с ней целый день, и какой день!

Он все-таки доследил, привел ее на сцену. И вот она играет.

Еще сдержаннее, чем прошел этот день, так же не позволяя себе лишних движений, нервозности, только теперь он слышит ее голос и понимает, чего был лишен.

В нем она вся. Настоящий актер весь в голосе. Он никогда не будет великим актером, потому что у него самый обыкновенный голос. И ужас этого понимания владеет Сашей весь первый акт, пока она играет, продолжается и в антракте, когда он сидит, обхватив пылающее лицо ладонями, но, к счастью, исчезает в середине второго, потому что теперь уже все равно.

Всё в мире все равно, когда она есть, когда она обходится без помощи, сама, сама, и совсем не Жанна д'Арк, просто женщина, которой не на кого рассчитывать. И партнеры понимают это, и Бравич, в которого она, вероятно, влюблена, деликатно освобождает ей дорогу.

Вот она присела на краешек стула, слегка зажала ладони коленями,

чтобы не мешали существенному, и это существенное произнесла, а может быть, помолчала, он не помнит, какая разница, смысл-то все равно дошел, смысл был в ней самой, в ее маленьком теле, в ее огромных, слегка выпуклых глазах, в плечах, на которые невозможно было смотреть, когда она отворачивалась, пряча от зала лицо.

Неужели она плакала? Кто заставил ее плакать?

И Саша сидел в окружении врагов на галерке, сжимая кулаки.

Как просто играть, как невозможно играть просто, как невозможно научиться так играть.

— Она не актриса, — сказал кто-то после спектакля. — Просто женщина. Тут какая-то хитрость.

Просто женщина! Ладно. Пусть они так думают.

*

Он читал ей свое эссе о театре Комиссаржевской, написанное внезапно и странным для него образом, вдохновенно.

Обычно у него были адвокатские заготовки для усиления речи, периоды, точь-в-точь повторяющие друг друга, — что для речи на смерть Чехова в 1904 году, что на смерть самой Комиссаржевской в 1911-м. Здесь не было лицемерия. Вероятно, эти фразы казались ему наиболее поэтическими: «И не верится в его смерть, как не верится в солнечный августовский день, что уже миновало лето». Почти то же о Комиссаржевской, только «его» сменялось на «ее». Но это будет после.

Он даже не задумывался, перенося их из одной тетрадки в другую; просто сильнее сказать нельзя, думал он. Вера в силу общих мест присутствовала в нем, в какой-то степени он был страстным схоластиком. Веру в общее место, в эмоции вообще, потом перенес и в театр.

Читал свое эссе Саша в ее номере, в гостинице, никем не рекомендованный, познакомившись с ней в холле и сразу вызвав доверие. Вера Федоровна всегда доверяла студентам, стремящимся к ней прорваться, влюбленным в нее. Она не любила толпы, даже зал, наполненный для нее людьми, случайно купившими билет, вызывал в ней скорее ужас, чем трепет. Но таких, возникших перед ней внезапно, как бы из-под земли, с горящими глазами, зажав в руке трубочку тетради, она любила как своих мейстерзингеров, распознавая сразу. Становилось тепло в груди, будто она влюбилась внезапно, чтобы разлюбить к спектаклю. Потом она сразу забывала лица признающихся ей в любви, пыталась

припомнить перед сном, кто это приходил с тетрадкой, а припомнив, сразу же легко засыпала. Они стали ее снотворным.

Таирова же она не забыла — в нем чувствовалась мера ответственности перед ней, он не казался сумасшедшим, сидя напротив в гостиничном кресле и читая что-то написанное о ней свое, а потом еще и «Красный цветок» Гаршина, чтобы она могла оценить его актерские способности. Он внушал ей скорее уверенность, чем тревогу, являл собой друга, а вовсе не нетерпеливого влюбленного. Он был опрятен, надежен, ясен.

Не слишком доверчивая, она успевала разбираться в людях в первую же минуту, не притворяясь приветливой, не лицемеря. Но если уже улыбнулась тебе, то, улыбаясь, забирала навеки.

Таирову она улыбнулась благосклонно, что означало небольшое сомнение в долговечности их отношений. Он не лгал, но был искренен в меру. Возможно, быть искренним еще больше никогда себе и не позволял, считая бестактным. Он был слишком ни на кого не похож, слишком сам по себе. Она почувствовала тайну и занервничала.

При эффектной внешности он показался ей малотеатральным. Скорее со стороны, от желания быть в театре, чем с правом быть в нем. Он был слишком основателен для театра. Это неплохо, конечно, но что дальше?

Она поверила его декларациям, но ему самому не поверила и смутилась, боясь, что он заметит.

Часто думал потом А. Я., как сложились бы их отношения, не умри Вера Федоровна пятью годами позже во время гастролей, заразившись черной оспой на ташкентском рынке. О чем она думала, глядя на него, каким должен был быть приговор?

Не узнать.

Вера Федоровна предложила ему работать с ней в сезоне будущего года.

— Вам будет интересно, — сказала она. — Я пригласила нового режиссера. Может быть, слышали — Мейерхольд.

*

Теперь ему следовало всё обдумать. Это занятие он любил, предпочитал эмоциям. Те, кому он был безразличен, часто замечали на его лице отсутствующее выражение, прикрытое постоянной немного виноватой улыбкой. Улыбку он выставлял исключительно ради маневра —

чтобы не мешали размышлять. Он любил казаться самому себе вдумчивым ответственным человеком. Собственно, таковым он и был, никто не мог упрекнуть в том, что ведут его эмоции.

Но никто и не мог знать, что значит для него эта попытка сдерживать чувства, не заплакать внезапно, когда что-то получалось и счастье было получено из рук кумира.

Он умел быть благодарным. Где-то в глубине души он сознавал, что был оценен не по способностям, предпочитал считать это чудом, милостью Божьей. В удаче он отводил себе весьма скромное место. И, может быть, именно этим особенно подкупал талантливых и чутких людей. Они чувствовали, что существуют для него не как невразумительное Нечто, едва различимое застланному восторгом взгляду, а как сообщники.

Так и Комиссаржевская. Она так и не узнала, чего ему стоило сдержаться, не опуститься перед ней на колени, не выказать обожания прямо там, в гостиничном номере. Теперь, зная его позицию по отношению к ее театру, в которой не было чего-нибудь особо оригинального, но были существенные правильные мысли, изложенные ясно, она могла ему довериться.

С этого дня она имела право, встречаясь с ним где угодно — в театре, на улице, — одним только наклоном головы дать понять, что помнит, кто перед ней, и знает этому человеку цену.

Доверие Комиссаржевской никогда не было показным, актерским, оно было сродни влюбленности, немногие знали, чего ей стоило не перейти черты.

Она была первой женщиной, которой он решил посвятить всего себя.

Встреча со второй и самой главной была еще впереди.

Он вернулся в Киев, к Михаилу Матвеевичу Бородаю, непростому человеку, у которого обязан был завершить сезон прежде, чем уехать туда, в Петербург, в Пассаж, к Комиссаржевской.

Бородай держал, как тогда говорили, драматическую труппу в Киевском оперном театре и вообще был явлением необыкновенным среди театральных антрепренеров. Бородаю можно было доверять. Начав с кассира и администратора у знаменитого антрепренера Дюкова, к тридцати годам он уже вел собственное дело и вел его крайне удачно. Многое можно было приписать особой везучести Михаила Матвеевича, но честней было бы объяснить пониманием этого самого дела.

У Таирова были свои странные счеты к Бородаю. Он даже слегка скучал, когда не видел долго этого, желающего казаться интеллигентом, антрепренера. Он чувствовал в Бородае необычно постоянное усилие

хозяина театра соответствовать своим гостям-актерам.

Любовь к театру, как считал Таиров, выражалась у Бородай правильно — он пытался быть объективным. Бородай был из тех немногих, кого можно было застать в позе как бы полулежащего за столом, в своем кабинете; казалось, он спит сидя, положив голову на стол. На самом же деле по лицу его блуждала в это время ужасная улыбка размышления. Бородай думал, Бородай считал, Бородай вынашивал сложнейшие схемы организации труда и правильной постановки театрального дела.

Это был несчастый хозяин, желающий заработать сам, дав при этом заработать другим. Поддерживало его в этом правильном, но чудовищно трудном занятии ощущение какой-то собственной исторической значимости. Ему казалось, что мало кто в России занимается с такой самоотверженностью подобным делом, мало кому удается добиться неплохих результатов, и в этом он был прав. Бородай был один такой на земле, как был один такой город Киев, один такой край Малороссия.

Актеры были унижены и бесправны, антрепризы возникали, как пузыри на воде, и лопались, никто не думал о будущем этих несчастных, считая их чем-то вроде экзотических растений, недолго выдерживающих в нашем климате. Они не должны были есть, пить, растить детей, думать о собственной старости, им можно было не платить жалованья, не было места, куда они могли обратиться за справедливостью, не существовало настоящей театральной школы, откуда могли выйти образованные хотя бы в своей профессии люди, и хотя уже возник МХТ, дело обстояло из рук вон плохо.

Все формы сострадания нужны, но сострадание тем, кто изо дня в день доставляет тебе радость, должно быть особенно поощряемо.

Бородай, где-то в глубине души сознавая это, был для людей театра и для себя самого чем-то вроде государства. Результатам его деятельности трудно верилось, хотя им можно было доверять. Косным людям театра многое казалось жульничеством. Это всегда рядом с деньгами, коммерцией, но... надо уметь смотреть.

Они были дураки, а он — умный. Они предпочитали жить по инерции, как бог на душу положит, а он умел считать. В свою и актеров пользу.

Ах, если бы он не заставлял Александра Яковлевича следить за собой, а открыл карты сразу! Таиров крепко смекал в директорском деле.

Что же придумал великий антрепренер и чему научился у него Таиров, единственный режиссер, через много лет получивший право не только на художественное руководство театром?

Михаил Бородай фетишизировал цифры, он выводил из них законы,

мыслил математически. Деятельность полубредового актерского труда оказывалась в его восприятии сознательной и способной обрести все гарантии законности.

Он был хороший экономист и законник. Он не терял время, а ставил театральное дело долго и терпеливо, как ставит опытный педагог руку гениальному вундеркинду, прежде чем дать ему свободно и вдохновенно играть.

Бородай любил искусство театра, выраженное в цифрах, и эту любовь к порядку и точности в театральном деле, сам того не подозревая, передал Таирову.

Таиров учился у Бородая. Ему важно было, как, не нарушая иерархию в театре (к этому актеры особенно щепетильны — кесарю кесарево и т. д.), не нарушая покой доверившихся театру легковверных актерских душ, сделать, чтобы актеры поняли — почему так, а не иначе. Артисты не бывают благодарны тем, кто им платит. В лучшем случае бывают заискивающе подобострастны. Деньги они воспринимают, как возникшие из воздуха, хотя денег им всегда мало. Поэзия театральной бухгалтерии всегда волновала А. Я. не меньше поэзии театра. Больше того — он знал, как нарушить закон в пользу дела. Умный человек во всем неглуп.

Что такое театр на паях, в чем его преимущество перед театром на марках, что такое общее имущество и почему уходящим из театра выплачивают 40 процентов стоимости оного, ни больше ни меньше? Почему билеты не могут стоить дороже, чем за них способен платить город?

Это только казалось, что артисты способны понять логику бородаевских размышлений, артисту никакой логики понять невозможно. Они даже пытаться не будут, отмахнутся и скажут «мы вам доверяем» или начнут галдеть, и тогда не позавидуешь никакому специалисту, даже Бородаю, всех сметут, все будут обвинены в воровстве, всем испортят репутацию.

С артистами нельзя быть честным, как хирург бывает честным с больными, объясняя смысл и последствия операции, надо быть просто смелым, взять на себя ответственность и, усыпив, резать сразу, по живому.

Такие эксперименты Бородай проводил, у него получалось.

Артисты зарабатывали хорошо, но позже, пытаясь понять, в чем их надул антрепренер, начинали думать, что зарабатывали мало, и запускали слух про Бородая и ему подобных такой, что не отмыться.

А ведь Бородай был и на самом деле честным и ответственным специалистом, у него был только один недостаток. Несмотря ни на что,

продолжал относиться к актерам, как к мыслящим людям. Это привело его к двум-трем небольшим инфарктам, которые он предпочел не заметить, а продолжал с рассеянным выражением лица полулежать в своем кабинете, размышляя.

Он был человек пылкий.

— Пылкий кассир, — дразнили его за глаза.

Обижался он легко и всласть, так же влюблялся — и уже через час забывал, в кого. Все дамы были прекрасны, и ни одна не принадлежала ему одному. Они были актрисы, они слишком от него зависели, им нельзя было доверять. Он оставался верен их героиням. Вот за кем он следил с обожанием и незаметно за кулисами тыльной стороной ладони, пылая румянцем в темноте, прикасался к платью пробегающей к сцене примадонны. Втайне он считал себя настоящим фетишистом.

По окончании сезона, кроме усталости, у него только и оставались в памяти запах духов и шелест платья.

Вот у такого человека и учился Александр Яковлевич постановке театрального дела. Он полюбил заходить в театр не только с парадного, но и с черного хода. Он предпочитал учиться в театре всему, на всякий случай. Что-то внутри говорило — знание лишним не бывает.

Идя в дорогу, лучше тащить на себе тяжелый мешок, но знать, что в нем есть всё, что может пригодиться.

Никогда Михаил Матвеевич Бородай не выделял Таирова из общего числа встреченных им на пути и подозревать не мог об оказанном на того влиянии.

Он был скуп на эмоции и недоверчив. Ему казалось, что никому нет дела до его несовершенных попыток, только ему одному и нужных. Однажды, через много лет, почтенный, всеми уважаемый старец на гастролях в Киеве Камерного театра, он что-то услышал о себе такое от Таирова и отмахнулся, сочтя за лесть.

Сколько таких, не посчитавших себя учителями, встретились Александру Яковлевичу в дальнейшей жизни!

Славное имя — Бородай.

*

Он поставил себе задачу — полюбить этот город. Старался, бродил, фарисействовал, витийствовал, преклонялся. Не удавалось. От литературных влияний был свободен. Парки здесь были другие, не

малороссийские, солнце другое, временное, так, лет на тысячу. Подумал — почему не лежит сердце? И внезапно понял: все вокруг было казенным, не людям принадлежало.

Родственники Венгеровы говорили о филологии. Он почтительно слушал. На самом же деле прислушивался к бою стенных часов, звону посуды, шарканью стульев. Успокаивался, уловив родное. Никак не мог взять себя в руки. О нервах впервые узнал тоже здесь, в Петербурге. Все вокруг нервно и озабочено. Никак не мог в толк взять — чем?

Оказывается — будущим. Вот те на!

Ольга и ребенок должны были приехать позже, когда он устроится. Когда? Он умел привыкать. В этот раз не давалось. Что тому виной, сказать не мог. Тревога? С чего тревога? Актеры Комиссаржевской? Труппа как труппа, заняты собой, на него и внимания особо не обратили. Он был для них никто.

Но не это его огорчало. Он был никто для самого себя — вот что хуже.

Университет никак не удавалось закончить. Он рассчитывал это сделать в Петербурге.

Да что университет! Нужно было что-то сделать с самим собой.

Этот город делился на две части — сам город и море. Море примиряло его с тревогой. Он понимал, что выглядит глупо, прогуливаясь вдоль моря в добротном шерстяном костюме босиком, с туфлями в руке. Но ничего не мог с собой сделать. Он должен был вобрать в себя море, если уж предстоит жить здесь и заниматься неведомым чем. Быть рядом с Комиссаржевской не означало быть самим собой. Вот море — другое дело.

И откуда у него прямо-таки собачья тяга к морю? Еще с детства. Он мог ходить вдоль берега вечно.

Капитана из него не получилось, юриста, кажется, тоже, какой он артист, неизвестно. Остается нагло и бесцеремонно пользоваться гостеприимством Финского залива.

Однажды не выдержал и рассказал о своей страсти Блоку. Тот взглянул медленно и сказал: «Вы правы».

Больше за весь вечер у Венгеровых ничего не произнес.

— Чудный молодой человек! — воскликнул перед уходом Вячеслав Иванов, имея в виду Сашу. — Так уметь слушать! — И спросил хозяев: — Только конфиденциально. Актер он хороший?

— По-видимому, — ответила тетка. — Мы, Коренбиты, все ушиблены актерством. Хотя никакого представления об его способностях не имею.

— Ах, так он еще и Коренбит! — воскликнул Вячеслав Иванов. — Как

это хорошо!

И, не объяснив, что хорошего в фамилии, лишенной буквы, ушел.

Саша наслушался в те вечера много настоящих и плохих стихов, много философских сентенций. Он подумал, что это город, в котором можно отличать дурное от хорошего. Здесь все так определено. Люди не спорят, каждый играет свою музыку — сиди и слушай. Музыка эта вся из перепевов старого, только играют ее на каких-то совершенно неизвестных инструментах. И оттого она звучит по-другому.

Это были совсем молодые люди. Они привыкли жить здесь, в стихах они выясняли отношения с городом, прятались в стихи. А город не давался, он оставался неуязвим для поэзии. Он сам был стихами, написанными на заказ.

Уже в Киеве Таиров перестал чувствовать себя провинциалом, а здесь, в Петербурге, ему еще раз попытались объяснить, что это такое.

Высокомерие стиха странным образом сопрягалось с величию поэтических строф. Он понимал, что перед ним необыкновенные люди. Все делалось, чтобы он это понимал.

Усилия были ни к чему. Александр Яковлевич так легко радовался, обнаруживая чужой талант, что рисковал показаться посредственностью.

Он никем себя не изображал, только тем, кем был — дилетантом-актером, юристом без диплома, племянником из Киева. С ним можно было говорить без боязни — он выслушивал до конца. Хотя потом понял, что большинство высказываний — бормотание, где автор прямо перед тобой как бы творит, прислушиваясь к себе в надежде вылущить хоть одну значительную мысль из вороха слов.

Здесь оставалось выбирать, кого приятней слушать, кто не так оголтело занят самим собой.

Побеждали воспитанные люди. Например Блок. Тот вообще больше любил слушать, терялся, когда его особе придавали слишком большое значение, и замыкался, замыкался...

Какое-то шествие необыкновенных людей. В гости они ходили важно, как на панихиду. Вероятно, даже веселились, как имеют право веселиться существа, придающие каждому своему шагу особое значение. Они прислушивались к себе, как к Богу, — а как Бог веселится?

За столом шло поэтическое и философское ристалище, в которое не следовало лезть. Во-первых, права не имеешь, во-вторых, все настолько ново, что опростоволосишься.

Он молчал и улыбался. Но делал это так хорошо, что обращаться все постепенно стали именно к нему. Даже Блок, который становился все

внимательней к приветливому собеседнику. Возможно, проверял — не дурак ли, не равнодушен ли на самом деле. Но по двум-трем репликам понял, с кем имеет дело, и, вообще, ему нравился облик венгеровского племянника. Он даже расспрашивал его немного о Киеве, о малороссийском театре, и очень удивился, когда Саша прочитал Шевченко, Лесю Украинку, и в непритворность их строк Блок тоже поверил.

— Удивительно, — сказал он. — На краю мира. А мы тут...

Он махнул рукой, оглянулся, наклонился к Саше, чтобы что-то сказать, передумал и быстро ушел.

Не все вели себя, как Блок, не всем хотелось слушать стихи на малороссийской мове, да еще не свои.

«Александрийские песни» Кузмина ему понравились больше, чем их автор, язвительный, как-то подчеркнуто внимательный человек, словно унижающий вниманием.

Но стихи, как известно, и не требуют автора, они сами полнятся содержанием и стоят долго, как бочка с дождевой водой на крыльце, что в ней отражается — не важно. Они есть и есть, их лучше не трогать.

В доме шли солидные политические разговоры. В них хотелось вникать, краем уха понять, как сопрягаются мысли поэтов с мыслями таких людей, как Луначарский, который объявился снова. В университете образовался полулегальный кружок молодых, и там, ко взаимному удовольствию, они встретились. Луначарский успел побывать в тюрьме, ссылке, за границей, был возбужден провалом революции, говорил о социализме как о религии, все более обоснованно и страстно.

Саше было с ним интересно. Он никогда не верил в случайность повторяемости встреч.

Этот старинный приятель догнал его здесь, в Петербурге, чтобы сообщить какую-то истину или предупредить об опасности.

С Луначарским было весело. Исходящая от него энергия не могла пропасть втуне, она оседала в слушателях, обещая им будущее.

— Вы и в самом деле думаете, — спросил Саша Луначарского, — что в России что-то изменится?

Тот поморщился до складки на переносице, побагровел, как всегда, когда не понимал, о чем его спрашивают, и вдруг неожиданно ответил:

— Буду рад, если с таким миропониманием у вас, Саша, что-нибудь получится, пусть даже в театре, а не в России.

Чем смутил Александра Яковлевича окончательно. Он прислушивался к себе, чему больше верит — зверскому аппетиту Луначарского к новой жизни или погребальному бормотанию за столом у Венгеровых.

Если не смотреть на Петербург — прав Луначарский, если взглянуть — они.

Солнце, что ли, светит людям разное, чтобы они думали неодинаково?

Но что удивительно — все бдения, все вечерние разговоры в семействе гостеприимных Венгеровых почему-то сводились к театру Комиссаржевской. Будто там действительно происходило что-то самое важное.

Говорили о Мейерхольде.

— Я бы хотел, чтобы ему повезло, — говорил Кузмин. — Что случилось на Поварской, трудно еще раз пережить. А он при такой мрачной наружности крайне уязвим.

— А что случилось на Поварской? — неожиданно для себя спросил Саша, хотя конечно же был наслышан о неудаче Мейерхольда в Художественном театре.

— Господин Станиславский — сумасшедший, — сказал Кузмин. — Он хочет, чтобы все было сразу. Торопыга.

И все стали обсуждать беспокойный нрав Станиславского, объясняя это не только диким темпераментом, но и недостатком культуры.

— Что вы хотите?! — воскликнул Городецкий. — Фабрикант. Откуда ему знать, что такое терпение? Прибыль, прибыль и прибыль! Откуда ему знать, что новое не обязательно есть убыточное?

— Но артист гениальный, — сказал Венгеров. — Хвала Господу, что у нас есть Художественный театр.

— Кто спорит! А Мейерхольд? Чем он не Художественный театр? Откуда он взялся? Всё оттуда же. А, видите, почувствовал, что дело плохо, крах неминуем, если игнорировать нас, символистов.

— Так что там у вас происходит? — спросил Сашу Чулков. — Вы недавно приехали? Разобрались?

— Меня заняли в трех спектаклях, — сказал Саша, — в «Сестре Беатрисе» Метерлинка, Юшкевиче и Пшибышевском. Но я еще не репетировал. Потом неизвестно, пригожусь ли я ему, есть и другие исполнители.

Все посмотрели на него разочарованно, как показалось Саше.

— Какая зависимая профессия, — сказала тетя. — Я бы на твоём месте все-таки доучилась на юридическом.

— Ах, вы еще и будущий юрист! — почему-то обрадовался Кузмин. — А знаете ли вы, что Мейерхольд — тоже по профессии юрист? А вот видите — решил посвятить себя более беспокойному делу. И не без оснований.

— Надо ставить нас, молодых, — сказал Чулков. — А то эти антрепренеры совсем заелись. Ибсен, Гауптман, Островский... Хорошо, что Вера Федоровна — больше художник, чем антрепренер.

— Рискует, — сказал дядя. — Я в театре разбираюсь мало. Но, по моему, рискует. Огромный талант. Можно потерять время зря.

Тут все на него набросились.

— Семен Аркадьевич, вы там совсем закисло между вашими буквами. Вам известно, что литературное дело живое, откуда вы знаете, что с театром обстоит иначе?

— Ничего я не знаю, — сказал Венгеров. — Просто восемнадцать раз «Нору» с Комиссаржевской ходил смотреть.

— Ну и смотрите, пожалуйста, куда она денется, ваша «Нора»? Кто вам мешают? Мейерхольд?

— В какой-то степени, да. Мы видели с Соней «Гедду Габлер», поставленную, как принято говорить, в новых тонах. Господа, поверьте мне, это невозможно.

— Еще как возможно! — закричал Городецкий так грубо, что Саше показалось, будто лампочка в люстре мигнула, но передумала гаснуть. — Мы тоже видели.

— Конечно же, — сказал Саша, — Мейерхольд интересен, ему трудно, всё с неохотой меняется в России, а театр — он, вообще, зависит от людей.

— От литературы он зависит, — сказал Городецкий. — От идей.

— Идеи в театре — это люди, — мягко сказал Саша. — Великая актриса — это всегда новое.

Стало тихо.

— Вот, оказывается, как вы думаете, — сказал сокрушенно Кузмин. — А впрочем, черт его знает, может, наше новое и на самом деле мало чего стоит.

И ушел.

Городецкий еще хотел погрызаться немного, но раздумал и ушел вслед за Кузминым. Потом, допив рюмку, ушел и Чулков — вслед за Блоком, в ту самую петербургскую ночь.

— Может быть, мне не стоило говорить? — спросил Саша. — Почему вы меня не остановили?

— Очень даже стоило, — сказал дядя. — Посмотришь на тебя — тихоня, а на самом деле ты, наверное, ох какой нехороший мальчик!

Еще долго Саша сидел в столовой один, когда всё со стола унесли и свет пригасили. Он попросил разрешения посидеть так одному с бокалом вина и порассуждать наедине с собой, глядя в чужое, воспетое не им

петербургское небо.

ЧЕЛОВЕК В ПАРТЕРЕ

Мейерхольд присвистнул, Мейерхольд захохотал, Мейерхольд склонился в три погибели. Это чтобы увидеть в ракурсе происходящее на сцене. Мейерхольд недовольно задумался, что-то ему мешало, не получалось, не нравилось. Он заерзал плечами, взглянул вверх, на боковую ложу, ничего не обнаружил, побежал к сцене, чтобы взглянуть за портал, тоже ничего, и только потом сообразил оглянуться. Но сделал это так неожиданно и нервно, что Саша вздрогнул. За спиной Мейерхольда сидел он один.

Мейерхольд смотрел на него настороженно, как птица, одним глазом.

Артисты на сцене ждали. Вероятно, они привыкли к таким необычным паузам.

Посмотрев на Сашу, он остался недоволен, но репетицию продолжил. Правда, почему-то с крика. Он стал кричать на случайно отклонившегося в сторону актера, выпавшего из мизансцены в ту самую минуту, как он сам отвлекся на Сашу.

— Что, трудно? Вам придется находиться в ней гораздо больше времени, вы должны привыкнуть так стоять. Зрителю должно казаться, что так долго стоять невозможно, что жизнь на мгновение остановилась, он должен решить, что вы ему померещились, так неподвижно стоять нельзя. Научитесь дышать незаметно. Эмоции придется сдерживать. Неужели я вам плохо объяснил, что наше дело — это отказ от самого себя во имя большей выразительности? Или не объяснил? А? Или объяснил недостаточно ясно?

Мейерхольд нервничал, артист на сцене тоже, и Саша нервничал в партере. Ему показалось, что Мейерхольд снова неодобрительно оглянулся.

«Может, мое присутствие мешает ему репетировать? — с ужасом подумал Саша. — Тогда лучше исчезнуть. Но мне говорили, что он любит, когда люди на репетиции».

К счастью для всех, на сцене появилась Вера Федоровна и, подойдя к группе склоненных над пустым местом монахинь, легко и спокойно заняла его, как предназначенное именно ей, сестре Беатрисе. Всё как-то сразу образовалось. Она легла на сцену, как на траву, голову положила настоятельнице на колено, и актерские руки сразу потянулись к ней, чтобы оградить от беды. Мизансцена и в самом деле стала красивой, Комиссаржевская вернула ей жизнь, одухотворила.

«Хорошо, — подумал Саша. — А ведь и в самом деле хорошо. Неужели он прав, что надо отказаться от себя?»

Мейерхольд заметался, увидев, что у нее сразу получилось. Он стал похож на зверя, почуявшего запах крови.

— Чуть-чуть левей, — сказал он Вере Федоровне, и Саше показалось, что он не столько руководит ею, сколько покровительствует. — Взгляд ни на кого конкретно, лучше благодарить не мимикой, а телом, выражение лиц слегка отсутствующее. Они, как овцы, прижимаются друг к другу, когда грозит опасность или ветер неожиданно пронесся над ними. Легкие, легкие тела.

— Черт возьми, — бросил он раздраженно, и Таиров понял, что это обращение к нему. — Вы сюда работать или смотреть пришли? Кто вы такой? Почему вы мне все время смотрите в спину?

— Я Таиров, — сказал Саша, подымаясь с кресла. — Я недавно приехал.

— Ну и что, что Таиров? Вы должны были получить разрешение присутствовать на репетиции.

— Я получил, — сказал Саша, — у вашего помощника.

Группа монахинь вместе с Комиссаржевской неподвижно ждала, чем это закончится.

— Ах, у моего помощника? И он разрешил?

— Да.

— Вот видите, какие у меня помощники! — и Мейерхольд фыркнул, замотав головой, как конь. — Ну что вы стоите, если уж пришли, то сядьте. Вам интересно?

— Да, — сказал Саша. — Интересно.

— Интересно! — слегка передразнил Мейерхольд. — Вижу я, как вам интересно. Что здесь может быть интересного?

И, внезапно вскочив без разбега на сцену, разметав всю группу, не считаясь с Комиссаржевской, стал показывать так, что Саша решил, что попал не туда, его просто отвлекли препираниями, чтобы перенести в реальные стены католического монастыря, и тряпки, на которых были изображены окна, превратились в каменную кладку с прорезанными в ней бойницами, а сами монахини из принадлежащих г-ну Мейерхольду стали принадлежать Богу.

Комиссаржевская весело и с удовольствием смотрела, как он ложится в ее мизансцену.

— Я не ошиблась, Всеволод Эмильевич? — спросила она. — Тут надо как бы падать? А это не будет слишком балетно?

— У вас-то? — хмыкнул Мейерхольд. — У вас-то балетно? У вас, Вера Федоровна, может быть только пластично.

Он зажег спичку, чтобы прикурить, и Саше в который раз за репетицию открылся этот известный по карикатурам знаменитый мейерхольдовский клюв, и не напугал, как минутой раньше, а показался очень даже симпатичным. Вообще можно было разобрать по поведению носа — доволен или недоволен репетицией его владелец.

«До чего же он чудесный актер, — подумал Саша. — И ведет себя так интересно, будто самое настоящее происходит в зале, а не на сцене. Или он играет для меня? Придет время, и он перенесет всего себя туда, на сцену. Это безумие, конечно, но правильней, чем разводить мизансцену, пусть даже символистскую».

Мейерхольд прервал его размышления, успев мелькнуть в группе нищих, где был занят как актер, мгновенно перенеся все внимание на себя, придумав какой-то жест, безотносительно к главной задаче — выпросить у Мадонны милостыню, просто посторонний человеческий случайный жест, вернувший всей сцене ощущение реальности. Затем снова вернулся в зал, скрыв от актеров тайну этого жеста.

«Могут ли люди вести себя на сцене так странно, как он? — продолжал думать Саша. — Но он же не наваждение, он же тоже человек? Правда, исключительный. Что с того, что исключительный — это же и есть самое интересное. Будто он что-то ловит в воздухе, нос по ветру, запах возбуждает его или вызывает отвращение, фантазия работает от колебаний воздуха, от каких-то померещившихся ему свечений. Какие могут быть свечения в темноте зала? Может быть, только в его воображении?»

Саше показалось, что Мейерхольд ни разу не взглянул на сцену впрямую, рассчитывал больше на интуицию, чем на взгляд. Он боялся, что увиденное разочарует его и станет трудней работать.

Но между тем он видел всё — всё абсолютно, это было необходимо, чтобы легкое раздражение не давало успокоиться бушевавшему в нем огню.

— Мерзавцы! — слышалось Саше, когда он метался по проходу зрительного зала, и непонятно было — кому адресовано это слово, потому что секундой позже он безудержно, до самозабвения хвалил актеров. Он кривлялся сам с собой, хвалил и шептал что-то неодобрительное одновременно, при этом Саша мог поклясться, благоговейно, почти молитвенно относясь к тому, что происходит на сцене.

Ни на минуту этот высокий стройный мужчина не выходил за стены монастыря, не переставал быть каждой из монахинь, всеми сразу.

— Слова — как камни, падающие в глубокий колодец, — говорил он. — Долетит камень, только тогда новое слово. Услышите всплеск, не суетитесь. Они уже достигли высшего покоя, им торопиться некуда.

То, что он делал, было очень красиво, но так неудобно артистам, что Саша даже поежился: не хотел бы он быть в их шкуре.

— Скучно или интересно? — почувствовал он над собой запах дыма. — Признайтесь, скучно?

— Да нет же, — ответил Саша.

— Но и не интересно, признайтесь. Откуда я вас знаю? Вы, наверное, из тех, что вечно подглядывают за мной.

— Моя фамилия — Таиров, — повторил Саша. — Я артист. Простите, что помешал.

— А, может, вы совсем даже и не помешали, — сказал Мейерхольд, продолжая вглядываться. — В этом театре и на сцену не все рвутся выйти. Не доверяют, видите ли. Некоторые даже и репетировать со мной отказываются, не то что смотреть. Просто вы так неподвижно сидите, что непонятно — нравится, не нравится.

— Мне очень интересно, — сказал Саша, и в его душе шевельнулась внезапная жалость к этому зависящему от движения воздуха одинокому человеку. — Я никогда не был на подобных репетициях, не видел ничего подобного.

Тут Мейерхольд снова фыркнул, как конь, и захохотал:

— Ах, вы думаете, что подобное часто встречается, что все в театре занимаются чем-то подобным. Вы откуда?

— Из Киева.

— Ну, если только из Киева, — протянул Мейерхольд, презрительно дернул плечом и вернулся к сцене.

Репетиция пошла талантливо и споро. Режиссер подзарядился раздражением. Теперь он работал вопреки Саше, назло его возмутительному спокойствию, мысленно Саша благословлял его на борьбу с собой, потому что все начало получаться.

«Бедный человек, — подумал Саша. — Неужели ему удобно, только когда неудобно?»

А в это время на сцене Мейерхольд, как-то неуверенно похваливая исполнителей, стал показывать, играя за всех, ухитряясь длинным своим телом, угрожающим то бедой, то весельем, всем своим существованием заполнить сцену до краев, да так содержательно, что в зал стали заглядывать актеры, не занятые в спектакле, а может быть, и те самые игнорирующие репетиции, кто знает. Они стояли за портьерами, опасаясь

быть замеченными.

Саше стало грустно и как-то всех ужасно жаль, всех вместе, и этого раздирающего себя человека, и актеров, не уверенных, что его можно любить, и нескольких энтузиастов, жмущихся друг к другу, как овцы, в неудобной, но эффектной мизансцене.

«Зачем я здесь? — подумал он в который раз за эти дни. — Что я с собой делаю?»

А потом приехали Оля с Мурочкой (так Таиров называл свою маленькую дочь), и всё стало на место. Вдруг стало кому рассказывать.

А было — что.

С годами Ольга Яковлевна стала походить на своего двоюродного брата — мужа — еще больше. Это не было сходство живущих вместе людей — просто родственное сходство. Не отец, не мать, а брат и сестра, отражающиеся друг в друге, как в зеркале. Им не нужно было разбега, с полуслова понимали.

Но вот у Мурочки как бы не было родителей. Это трудно объяснить, но Александр Яковлевич об этом думал. Страсти не было. Той самой страсти, к которой так любопытны дети, она помогает им расти. Отличие жизни интимной от любой другой, доступной твоему взгляду. Детям хорошо бы расти между мужчиной и женщиной, так им легче почувствовать вкус жизни. Мурочка же, живя между крепко любящими братом и сестрой, так ничего и не поняла, оставшись на всю дальнейшую жизнь одинокой.

Но в те дни проблемы были другие. Собственно, одна и та же — как действовать Александру Яковлевичу дальше, не потерять себя в этих лабиринтах интриги внутри театра Комиссаржевской.

Уходить — рано, участвовать — невозможно.

Никто не убедил бы Александра Яковлевича, что интрига является одной из главных формообразующих в театральной жизни, что она просто обязательна, без нее неинтересно. Ни за что бы не поверил, ему достаточно тех интриг, что происходят на сцене.

— Просто Ватикан какой-то, не театр, — жаловался он жене.

И в самом деле, на запах интриги сбежались разные посторонние люди. Непонятно было, на чьей они стороне. Но Александру Яковлевичу не забыть, как он застал в коридоре великолепного Николая Николаевича Евреинова, зашедшего в театр, который шептался с не менее великолепным Федором Федоровичем Комиссаржевским, братом Веры Федоровны, и на губах у Евреинова гуляла очень тонкая, опасная усмешечка. Его они не заметили. Кто он им?

О чем шептались они, о чем шептался весь театр, вплоть до швейцара,

в то время как на сцене происходили события, впоследствии изменившие не только русский театр?

А между тем они Мейерхольда уважали. Может быть, театр — такое место, где надо держать свои нервы в непокое? И дело совсем не в Мейерхольде, а в неустойчивости, эфемерности, неточности театрального дела?

Что искал Мейерхольд? Что вообще возможно было искать, когда только что самое главное было найдено? Художественный театр с его режиссурой, совершенным актерским ансамблем, репертуаром, чувством правды в актерской игре. Что еще хотел найти этот неугомонный человек, вышедший из недр Художественного, им обученный?

Он искал, куда деть собственную душу. Его не удовлетворяла возможность безвозмездно отдавать кровь созданным поэтами персонажам. Ему надоело разыгрывать чужие жизни, он захотел разыграть свою. Да, с помощью близких ему авторов, с помощью друзей-художников, композиторов, но свою собственную художественную душу, имеющую право на существование.

Эта душа, известная прежде всего ему одному, должна была обрести жизнь в неизвестной пока композиции, в пространстве, в котором она могла наиболее выразительно себя проявить, а это включало в себя не просто слова поэта, но и ритмы, движения, линии движения этой самой души. Обнаружилось, что измерение, в котором она живет, — надмировое, и скорее принадлежит музыке, чем самой жизни.

Мейерхольд первый из русских режиссеров услышал себя и не смутился рассказать об услышанном. В этом ему помогли прежде всего символисты — они возникли, начали входить в моду, их требовалось расшифровать, а это возможно было только через собственные ощущения и умение воплотить эти ощущения в некую реальность.

Мейерхольд грубо строил действительность своей собственной души из туманов и запахов символистской литературы. А тут еще краски, а тут еще свобода художников, поддержанная достижениями импрессионистов.

Россия как страна без сдерживающих центров брала из всех источников, приобретала, изменяла, выдавала за свое. В результате сложных манипуляций и вместимости всего главного и неглавного, что происходило в мире, в конце концов это свое действительно возникло.

Это было время Мейерхольда, о чем догадывался только он один. Все остальные напрасно думали, что это их время. Всегдашняя ошибка современников. Они упрекали его в непоследовательности! В какой непоследовательности можно обвинить человека, прислушивающегося

только к прихотям собственной души, когда век принадлежит ему?

Достигнутое не удовлетворяло его, не удовлетворяло и Станиславского, театр должен быть способен воплотить всё — считали они. Абсолютно всё, невозможного нет. Надо брать у литературы — берут, у живописи — тоже, у музыки — всегда.

Рождалась новая профессия — режиссура. Ей предстояло жить долго, меняться, трансформироваться, изменять самой себе, но все же искать и искать язык театра. Театр — это стремление к самосовершенствованию, не только мода, это внутренняя потребность обновления. Театр никогда не сможет успокоиться.

Только надо разобраться — и это особенно смущало Таирова, — останется ли при этих поисках нового все-таки главным, прежде всего, живой человек, артист, или тоже превратится в материал для композиции, для театра? Он понимал все несовершенство живого человека, всю неустойчивость его поведения, постоянное мерцание, иногда создающее высшую ценность — Комиссаржевскую, Дузе, Сару Бернар, но чаще всего что-то хаотичное, сбивчивое, непоследовательное, нецельное. Но все же это люди, все же театр — выяснение отношений между теми, кто в зале, и теми, кто на сцене. Неужели появилась сила, способная предложить что-то взамен? Что? Композицию? Что же это за штука — композиция, если она способна заменить собой всё, что прежде называлось театром?

Какая странная история, когда старые слова приобретают новое содержание! Раньше режиссер был человек с колокольчиком, напоминающий актерам о выходе, теперь он становится настолько всесильным, что без него они самостоятельно не сделают ни шагу. Что происходит в театре? И возможно ли без создания нового актера создать новый театр? Школы для этого театра не было, и вся гибель мейерхольдовской затеи на Поварской таилась именно в этом. У Комиссаржевской он тоже своих актеров не имел, работал вслепую, вопреки обстоятельствам, ненавидя соратников, желая всех подменить одним собой.

Мейерхольд репетировал спектакль за спектаклем, каждый не более месяца. Всегда в спешке, всегда в суете, в полном забвении того, что на этой сцене до него было, в кипении страстей, вопреки интриге, одновременно помогая ей клубиться, работал как в последний раз, огрызаясь на преследователей, оглядываясь, с полной уверенностью понимая, что долго ему работать не дадут, прогонят, что люди, как он и думал раньше, достойны только его презрения.

Ему казалось, что он работает для людей, на самом же деле — ради

неутоленного пламени, бушевавшего в нем, требующего все новых идей и результатов. Даже не ради успеха, без которого он тоже не мог обойтись, — ради желания осуществить невозможное. Чего-то, что в России еще никто не делал. Он искал иголку в стоге сена судорожно, без посторонней помощи, один — и находил. Он хотел власти над своим театром, искусством, полной, неограниченной. Люди казались ему ничтожными филистерами, недостойными доверия. И в этой борьбе он забыл о Комиссаржевской, забыл, что обязан ей самой возможностью работы.

И этим воспользовались.

Он конечно же заметил, что стал уязвим, что Вера Федоровна не прежняя, другая — от ее приветливости и следа не осталось. Но он пренебрег реальностью во имя сцены.

Новое само шло в руки, получалось. В этом неприспособленном для эксперимента театре, при непрерывном саботаже и шепоте за спиной он спешил, спешил. Сначала он делал спектакли, учитывая Комиссаржевскую, потом просто ставил в ее присутствии, потом, обретая собственную силу, он ее потерял. Ему казалось — вот бедняга! — что она прониклась его планами и живет только ради них. Он забыл, где находится и кто добывает для него деньги. Он всегда забывал о тех, кто протягивал ему руку, считая это само собой разумеющимся.

Он был никому не обязан, но все в мире были обязаны ему. Он разрешал себе быть плохим ради пользы дела.

— Как это? — спрашивала Ольга.

— Ничего странного, — объяснял Таиров жене. — Он сейчас в таких облаках, что ему не до нас, смертных.

— Но Вера Федоровна...

— А что Вера Федоровна? В конце концов, для него она всего лишь актриса, он много говорит о любви к артистам, сам был на их месте, но все больше о них забывает. Скоро он будет нас забывать, как малых мира сего.

— Но Вера Федоровна...

— В том-то и штука, что здесь он немного забылся.

Сам Таиров репетировал в спектаклях Мейерхольда скромнейшие из своих ролей не без удовольствия — ему нравилось следить за режиссером, тот, кажется, перестал его бояться. Ему даже доставляло удовольствие видеть признаки восторга в глазах этого студента-недоучки откуда-то из Киева, из Малороссии. Он даже шутил с Александром Яковлевичем по-малороссийски, перевирая знакомые Таирову с детства слова.

— Пану подобается? — спрашивал он. — Чи пан нэ... как там у вас — недоволен?

— Подобається, — отвечал Таиров. — Можете продолжать.

И Мейерхольд, неожиданно добродушно фыркнув, продолжал.

Плохо было то, что, заметив расположение к нему Мейерхольда, враги режиссера захотели привлечь его на свою сторону. Если это делали товарищи-актеры, он посмеивался, но когда к нему подошел Федор Комиссаржевский и, не здороваясь, ткнув в него пальцем, сказал: «Молодой человек, у вас плохая компания. Пригласив вас в театр, моя сестра взяла за вас ответственность», — ему стало не по себе.

Он догадался, что это не исходит от Веры Федоровны, но и от ее брата такого трудно было ожидать. Он служил в театре заведующим монтировочной частью, был в курсе всех мейерхольдовских дел, разрабатывал макеты с художниками, делился своими восторгами по поводу репетиций с тем же Таировым. Что с ним стало?

Тут вмешалось много личного, не имеющего отношения к делу. Как не понять Комиссаржевского? В театре его сестры, великой актрисы, на сцене, ставшей святыней для зрителя, бушует какой-то странный молодой человек «из новых», говорит непонятные слова, реформирует, хозяйничает, и так уверен в себе, что даже никого не пытается делать сообщником, спасибо забывает сказать. Комиссаржевский предлагает ему свою систему окон в «Беатрисе», вопреки неудачной, судейкинской. Тот, не отрицая, что неудачная, говорит: «Не надо, я к этой привык, не менять же мизансцену, ну, неудачная, все равно получится хорошо».

Федора Федоровича, самоучку, человека со стороны, это сводило с ума. Ему не хватало актерской крови, он не был способен к заблуждениям, слишком добросовестен, слишком самолюбив, ему бы ноги до мозолей стереть на подмостках, понять, чем актерское страдание отличается от его собственного, но это делала за него сестра — актерских способностей у брата не было. И, восхищаясь Мейерхольдом во время показов актерам, он его прежде всего за эти показы ненавидел. Он этого не умел. Он разбирался в пространстве, но заполнить его собой не умел, и тогда поднималось мелочное, искало в Мейерхольде уязвимое, а что тут было особенно искать?

Но вместе с тем надо было брать у Мейерхольда радость, когда у актеров что-то получалось, а не презрительное отношение к тем, у кого не получается. Как легко учиться пошлости, как трудно — уму!

— Знаешь, Оля, — сказал Таиров жене. — Им показалось, что это легко, что они тоже так сумеют.

— Как Мейерхольд?

— Да, как Мейерхольд. Поучатся и сумеют. Он же позволяет себе

учиться.

— И тебе показалось?

Он не сумел ответить или не захотел, ему вообще надоело жить одним Мейерхольдом, он пытался увидаться как-нибудь с Верой Федоровной, поговорить, но она в «Балаганчике» занята не была, в театр приходила ненадолго и, проскальзывая к себе в кабинет, вызывала Бравича, брата, еще нескольких близких людей и больше никого не принимала.

А Мейерхольд, все более увязая, провоцировал интригу своей подозрительностью, она начинала лезть из всех щелей. Странные многозначительные интервью о своем положении, недомолвки — в конце концов они стали общаться с Комиссаржевской исключительно через ее брата. Мейерхольда можно было брать голыми руками. Веришь слухам — получай, мучайся, нуждаешься в фактах борьбы с тобой — вот они факты. Подозреваешь заговор, мы тебе поможем его раскрыть.

Диктатор — игрушка собственных страстей. Людям надо помочь разобраться в твоих намерениях, это их успокоит.

Нужны терпение и игра в открытую, так думал Таиров, нет ничего убедительней правды, надо раскрыть все твои намерения, тем более что они художественные, ничего злокозненного в них нет, надо попробовать объясниться, все равно им никуда не деться, пока ты — режиссер, они обязаны играть, но им еще и понимать хочется. Не презирай — помоги.

Яков Рувимович был бы доволен сыном, он внушил ему эти мысли еще в детстве. Сам Таиров не связывал свои мысли с отцом, но все, что он правильно думал, было советами Якова Рувимовича. В письмах он писал отцу, что все благополучно. Ольгины приписки придавали достоверность написанному.

Что мог знать Коренблит-старший о его жизни, чем помочь? Сашенька в Петербурге, у самой Комиссаржевской, университет, хвала Богу, не бросил, вертится в компании вполне интеллигентных людей, всё в порядке. Разве мог Яков Рувимович представить, когда все эти интеллигентные люди, идеалисты, как он их называл, собираются вместе, какой инстинкт взаимоистребления возникает, какая непримиримость!

Ну что делить Комиссаржевской с Мейерхольдом, что делить ее брату, Федору Федоровичу, не поставившему к тому времени ни одного спектакля, с приглашенным режиссером?

Неужели сам запах новых возможностей так возбуждает на борьбу?

Федор Федорович от интереса к Мейерхольду, каждый день встречаясь с ним в работе, учась у него в восторге перед смелостью таланта, стал, в конце концов, в открытую его ненавидеть.

Так унижать, как Мейерхольд, мало кто умел. И самое странное — он не всегда понимал, что унижает и что окружающие не обязаны все это терпеть.

— Делаем одно дело, — говорил он. — Какие могут быть счета?

А счета были, и тысячу раз оскорбленный Федор Федорович искал сочувствия не только в сестре, более всего оскорбленной Мейерхольдом, но и в труппе.

Становился важен каждый голос в пользу его доводов против присутствия этого человека в театре. Очень подробно выслушивал он тех, кто работал с Мейерхольдом в Художественном, знал о неприятии этого человека его учителем, Немировичем-Данченко, что Немирович именно Мейерхольда подозревал в освистывании премьеры своего спектакля «В мечтах». В буквальном освистывании — настолько уже тогда Мейерхольд был непримирим к чужому. Чего же он требовал от других?

— И, главное, Оленька, я не понимаю, чего они от меня хотят, когда лезут в душу! Установить ему меру наказания? Но такой статьи нет, и я еще не получил юридического диплома. Мы же в театре! Почему я должен быть на чьей-то стороне? Я приехал играть. Он — режиссер, мне приходится играть в его спектаклях. Да, актерского счастья я получаю немного, но сколько пицци для ума, поводов для размышлений! На сто жизней хватит! Пусть Вера Федоровна решает, ее, конечно, больше всех жалко, но она играет в его спектаклях, имеет успех, я не понимаю, какая разница между успехом и успехом, если она уже пригласила его ставить. Старый репертуар, новый... Конечно, я плачу, когда она играет Нору, а в Беатрисе только восторгаюсь, но она же умница, понимала, что делает, когда начала строить новый театр, а теперь ей внушают, что это была ошибка. Самое плохое, что это проделывают с ней, с ее тончайшей душой, видела бы ты, в каком она отчаянии, чего ей стоит терпеть эту борьбу! Она человек сильный, но прежде всего женщина, а они подталкивают ее к решению, которое ей трудно дается, всем им что-то надо для удовлетворения собственных амбиций. Весь театр что-то шепчет, шепчет, и Мейерхольд шепчет, когда не кричит, им необходимо поговорить, ему и ей, нельзя прятаться в творчество как под крыло, пора объясниться друг с другом, но она боится резких движений, а он привык мучить своим высокомерием, притворяться незрячим. Оля, Оля, что делать?

И он начинал рассказывать об интереснейшем приеме, предложенном Мейерхольдом на репетиции, и о перехваченном взгляде Федора Федоровича, заметившего, что тот увлечен.

— А посоветоваться нельзя? — спросила она. — С тем же Блоком, с

Кузминым?

— С поэтами нельзя советоваться, они все видят последними, они в эйфории от успехов, от того, что у них получилось. Нет, Оленька, нужно уходить.

— Куда?

— Куда угодно. Вот Гайдебуров к себе приглашает, в Передвижной театр, дело, конечно, скромное, но репутация надежная. К тому же предлагает самому начать ставить.

— Как ставить? А ты хочешь?

— В том-то и дело, Оленька, кажется, хочу. Но, глядя на всю эту возню, страшно и подумать.

Она опустила глаза и задумалась. Так глубоко задумалась, что даже Мурочка, до тех пор прислушиваясь в углу к разговору родителей, сморщила мордочку, чтобы занять и напомнить о себе.

— Поставь «Гамлета», — сказала Ольга Яковлевна. — У тебя получится.

Он засмеялся:

— Так сразу и «Гамлета»? Почему?

— Поставь «Гамлета», — повторила она. — Ты и так много времени потерял.

*

— Вы Москву любите? — спросил Павел Павлович Гайдебуров и, не дожидаясь ответа, продолжил: — Я очень, у меня в Москве друзья. Почему в столице всегда чувствуешь себя, как в ссылке? Это еще от Пушкина, да?

Ему хотелось разговора, большого содержательного разговора. Этот молодой человек все больше располагал к откровенности, хотя сам все больше молчал. Открытое лицо, симпатичный, весь какой-то крепкий, убедительный. Глядя на него, Гайдебуров в попытке скрыть свою постоянную озабоченность даже провел по лицу ладонью.

«Выудит из меня, старого дурака, всё, что хочет, и откажется, — подумал Гайдебуров. — Ну и бог с ним».

В ожидании отказа он даже обиделся на собеседника.

— У нас хорошо работать, — сказал Гайдебуров. — Если вы человек непривередливый... Как думаете, вы непривередливый человек?

— Позвольте мне уклониться от ответа, — сказал Таиров. — Тем более что и вы сами сейчас не говорите мне всей правды.

— Наши спектакли вам нравятся? — прямо спросил Гайдебуров. — После всех этих экспериментов на Офицерской?

— После экспериментов — да, — улыбнулся Таиров. — Вепсами по себе, по-разному.

— Спектакли как люди, — сказал Гайдебуров. — По мейерхольдовским сразу видно — немец.

— Каким образом?

— Расчет, прежде всего расчет. И обескровленность. Неплохо бы почувствовать, на чьей он стороне, а не только картинку видеть.

— Вы имеете в виду актеров?

— О, Господи, какие у Веры Федоровны актеры, кроме нее самой? И правильно. Зачем они рядом с ней нужны?

«С чего он так мучается? — подумал Таиров. — Мы говорим полдня, а он все еще главного не сказал. Да есть ли у него вообще это главное?»

— Вы, случайно, не социалист? — спросил Гайдебуров.

— Почему вы спросили?

— Сейчас все студенты — социалисты. Я своих из театра погнал. Да, мы играем для рабочих, но пользоваться театром для любой агитации я считаю нечестным, графиня — тоже.

— Нет, — сказал Таиров. — Я не социалист, хотя в манифестациях участвовал. Я скорее сочувствующий. Вы ведь играете для рабочих, значит, вникли в их настроение.

— Молодой человек, — сказал Гайдебуров. — Я не в настроения их вникаю, а все больше в Островского, в Пушкина, мне этого на всю жизнь хватит, а рабочие, чем глубже вникну, тем более будут мне благодарны.

Саше показалось, что он скорее не понравился Павлу Павловичу, чем понравился. Что-то их друг в друге не устраивало. Можно было сознаться в этом сразу и разойтись. Но, во-первых, Гайдебурову нужен был молодой артист, такой, как Саша, — интеллигентный, эффектный, на роли резонеров, кто-то же должен был на сцене понимать, что произносит, во-вторых, Сашу устраивал список ролей, предложенных Гайдебуровым даже чрезмерно щедро, в-третьих, Гайдебурову не могло не польстить, что к нему переходит артист из театра Комиссаржевской, родной сестры его жены, в-четвертых, Таирову по горло осточертело ждать полного разрыва между Мейерхольдом и Комиссаржевской, и особенно необходимости выбирать, с кем он останется — он не остается, он уходит. В-пятых, в-седьмых, в-девятых... Но это уже не важно. Денег Гайдебуров платил не больше, чем у Комиссаржевской, зато обещал три постановки в сезон за отдельное вознаграждение.

— Я ставлю всё сам, — сказал Гайдебуров. — Редко кому доверяю. Ставлю, играю, администрирую. Честно говоря, мне очень важно, чтобы Надежде Федоровне было хорошо в театре, и вообще, чтобы ей было хорошо. Вы меня понимаете?

— Конечно, — сказал Таиров, но рассыпаться в комплиментах младшей Комиссаржевской, по сцене Скарской, не стал, боясь, что его переход к Гайдебурову приобретет черты некой двусмысленности. Он даже удивился откровенности Павла Павловича. Возможно, это была откровенность человека, который говорит о главном прежде, чем его спросят.

А главным была та самая история между сестрами, то самое горе, что заставило Веру Федоровну, к счастью для зрителей, полностью посвятить себя сцене, а Надежде Федоровне понять, что она тоже актриса и неплохая.

Замешался в жизнь сестер некий граф, он же офицер, он же талантливый художник, — самодур и мерзавец. Женился на Вере Федоровне, вскоре соблазнил ее сестру, заставив этих близких друг другу людей бесконечно страдать, а когда Комиссаржевская ушла, женился на совсем юной этой самой ее сестре, тоже мучил ее изменами и угрозами, и все это, воплотившись в образе первой любви, которая была так важна им обоим, грозило полным разрывом между сестрами, если бы не самообладание и мудрость Веры Федоровны и бесконечное внимание к ситуации вот этого самого Павла Павловича Гайдебурова, ставшего позже мужем Скарской.

Этот человек воспринимал жизнь как роман со всеми его отступлениями и неожиданными поворотами сюжета, ничто из того, что предлагала жизнь, не могло оттолкнуть его, если оставалось в рамках реально допустимого. Он считал себя, как потом понял Таиров, главным героем этого самого романа жизни, причем, безусловно, благородным героем, сошедшим на землю, чтобы помочь другим.

Не отсутствие таланта заставило его стать миссионером в театре, организовать Передвижной театр для рабочих, малорентабельный, скромный, а все та же мысль — кто, если не я. Он был достаточно талантлив, чтобы к нему проявляли внимание и сама Комиссаржевская, и Станиславский, и другие художественники, считавшие, что они делают с ним общее дело.

Где-то в глубине души он понимал, что, женившись на Скарской, приобрел репутацию доброго человека и страдальца, но старался не думать об этом, действительно питая к своей несчастной жене настоящее чувство.

И Гайдебуров, и Скарская, несмотря на бурную деятельность, были

по-своему одиноки. Никто по-настоящему не был заинтересован в развитии их театрального проекта. Одобряли многие, но к спектаклям относились равнодушно, просто не приходили. Они были где-то на периферии общественного сознания, и это изгойство, одиночество особенно сблизили их.

Таиров, или такие, как он, если подобное возможно, нужен был им для компании, он как бы подсел к огоньку, что было очень кстати — собеседников не хватало. А если еще и пользу принесет...

«Особо с ним не поговоришь, — подумал словоохотливый Гайдебуров. — При всей открытости, абсолютно скрытен. Но слушать умеет. Ишь, как слушает, выудит из кого угодно что угодно. А как дистанцию держит! С таким не соскучишься. Ладно, друзей у него хороших много, будут ходить в театр».

— А как с учебой? — спросил он Таирова. — Вы, наверное, уже сто лет студент, пора завершать образование, а то мы все время разъезжаем и разъезжаем. Меня самого выперли с четвертого курса. Решил не восстанавливаться. А вы думаете, доучитесь?

— Я доучусь, — сказал Таиров. — Я отцу обещал.

— Как ваша настоящая фамилия?

— Коренблит.

— Вы иудейского вероисповедания?

— Я еврей.

— Неприятностей с полицией не было? Выслать из Петербурга не могут? Непростой вопрос, я понимаю.

— Могут.

— Как же...

Гайдебуров растерялся, расставаться с Таириным при первой же встрече не входило в его планы.

— А я крещусь, — сказал Таиров. — Меня и жена на это благословила.

— Как Мейерхольд, — обрадовался Гайдебуров, — в православие?

— А Мейерхольд православный? — удивился Таиров. — Он же немец, лютеранин.

— А крестился, как видите, в православие. Я от самой Веры Федоровны знаю.

— Ну, тогда, — безмятежно сказал Таиров, — если Мейерхольд в православие, я в лютеране.

— Почему? — опешил Гайдебуров.

— Чтобы восстановить равновесие, — сказал Таиров. — Шучу,

конечно. Есть свои соображения.

Соображений у него никаких не было, только одно — как объяснить отцу и маме свое решение? Они поймут, конечно, но больно им будет. В конце концов, он всегда был хорошим сыном и плохим иудеем, а проблему все равно надо было решать.

— Да, — сказал Гайдебуров. — Удивили.

— Ничего, ничего. Скажите, Павел Павлович, а вы о Гамлете думали, хотите сыграть? Вы — Гамлета, Надежда Федоровна — Гертруду?

— О, Господи, — выдохнул Гайдебуров. — Ну вы и неожиданный молодой человек! Как не думал, кто же из нас, смертных, о Гамлете не думал!

— Вот я и поставлю, — сказал Таиров. — Если вы не против. Торопиться особенно не будем. Вы меня играть приглашали, не ставить.

— А вы Лаэрта, — сказал Гайдебуров, — не возражаете? Вот наши отношения и определятся.

— Они будут хорошими, — сказал Таиров. — Гораздо спокойней, чем у Шекспира. Вот увидите.

Он говорил правду. Если он решил, что отношения будут хорошими, они будут хорошими. Во всяком случае, с его стороны. Чего бы это ни стоило.

Как там дальше расположатся планеты, он не задумывался. Умел быть благодарным. Этот человек приглашал его работать. Этот многоопытный человек, практически его на сцене не видя, предлагал ему играть, он же соглашался на «Гамлета». Достаточно, чтобы помнить об этом всю жизнь. Жизнь прекрасна — если бы он знал, какого труда это уверенность будет ему когда-нибудь стоить!

Как знать, и мог ли он знать, откуда ему знать, что последнее слово еще не сказано, а каким оно будет, станет известно в самом конце, а кто думает о плохом, его и накличет, как говорит Оленька.

Всему виной, конечно, его боязнь быть неблагодарным, не отвечать добром на добро.

Теперь его новым адресом стала окраина. Петербург, Прилукская, угол Тамбовской. Народный дом графини С. В. Паниной, в просторечье — Лиговский народный дом. Тот, что недалеко от Волкова кладбища, — любой покажет.

На удивление, ему это понравилось. Он был рад, что вырвался из круга забот театра Комиссаржевской. Он погряз в Мейерхольде, пора было уходить.

Он не любил мест, где у него возникали сомнения в собственном

призвании. Старался их обходить, как грязь на мостовой. Становилось как-то неловко перед самим собой, что сомневался. А здесь под натиском новых идей, он мог признаться, что подрастерялся немного. Он не нуждался в мученическом поиске, судорогах эксперимента, он шел, как ему казалось, в верном направлении.

«Нужно называть вещи своими именами, — думал он. — Только бы не помешали назвать вещи своими именами».

В том, что именно он владел названиями вещей, был в свои двадцать лет уверен. Придет время — и назовет. Это надо делать без агрессии, без хамства, не спеша, умея дожидаться.

Так возникает театр, все просто, так возникает театр в твоей душе, и не надо стыдиться, что он возникает так естественно, сам по себе.

Теперь было где гулять с Мурочкой. Он не всегда разделял вкусы тех, кто занимался благотворительностью, но в затее графини Паниной и в самом деле было что-то правильное. Выстроить настоящий дворец для рабочих — с библиотекой, больницей, столовой, обсерваторией, театром, выстроить без скидки на недостаток культуры, без заигрывания, а так, как строила бы для себя.

Таиров не очень верил тем, кто называл это уступками, подачками. Ему не нравилась черта, резко проведенная между людьми богатыми и пролетариатом. Он верил, что просвещение всех примиряет. В этом смысле у него было легкое, либеральное, убаюкивающее мировосприятие. Понял, что революционеры — неплохие режиссеры, все приурочивают к праздникам, и не только для того, чтобы народу было побольше, просто радость толпы сродни баталиям, надо создать общую радость, а там недалеко и до баталий. Он это запомнил.

Катаклизмов он боялся и не любил. Просто не знал, что с ними делать.

Понимал, что мир изменится, но куда спешить?

Мир стар, он молод, надо успеть достичь возраста мира, а там посмотрим.

У него был расчет на разумных людей. Кроме богатства, он верил, в России есть еще большой запас воли и интеллекта и он будет использован вовремя. Вот только кем? Кому охота выяснять отношения с недовольными, кроме полиции? А полицию он ненавидел. И эта ненависть к стражам правопорядка была обязательной частью любой молодой души в России — от образованной до самой темной.

Пробиваясь сквозь тонны декадентских стихов, болтовни, собственных неурядиц, он предпочитал видеть впереди только свет. Детская вера в удачу преследовала его. Часто люди, думающие мрачно, начинали казаться ему

иностранцами. Никогда не зарывался так глубоко, чтобы отчаяться.

И сейчас этот выстроенный на века дворец, как бы повернутый к нему сразу всеми сторонами, с телескопами, устремленными в космос, внушал ему такую уверенность в будущем, что он ни на секунду не пожалел о своем уходе от Комиссаржевской.

«Нельзя было приближаться, — подумал он. — Нельзя узнавать, что там за кулисами, куда вход запрещен. Нельзя приближаться к кумирам, их позолота остается на пальцах».

Он любил повторять эту фразу, но вместе с тем он знал, что нельзя жить одному, зарывшись в замысел, надо открыть этот замысел другим, хотя бы для того, чтобы этих других обнаружить. Ему нужны были сообщники.

Надо назвать эти замыслы, эти планы. Он никогда ничего не скрывал и этим производил впечатление человека скрытного, может быть, даже лицемерного.

Люди не доверяют тем, кто не хочет врать. Он был человеком без тайны, потому что жил крупно.

Ни с кем не боролся. Оставался при убеждении, что всегда можно договориться.

И с народом тоже? Со стихией?

«И со стихией», — отвечал он себе. Требовалась сила примирения, почти фантастическая, ею обладала природа, обладал Бог, и, вероятно, обладала какая-то часть людей в России, не та, что пугала общество сомнениями и призывами, а полная сил и скрытая до поры до времени. К ней взывали в стихах те самые снисходительные к нему поэты, о ней говорили на вечерах в недолго просуществовавшем Башенном театре у Вячеслава Иванова. Ее призывали, торопили, измучивали.

Он-то знал имя этой силы, но назвать боялся. Это была сила живого общения, как бы перевоссозданного события, то есть Театр.

Он верил в театр как в единственную силу, способную укротить мир. Не так, как Николай Евреинов, который выводил происхождение мира из театра, а реально.

Насмотревшись странных спектаклей, наслушавшись мутных стихов, он в который раз убедился в простом воздействии театра.

Театр стал походять для него на что-то выстроенное из кубиков Мурочкой, наполненное ее же смехом.

Философию он оставлял книгам и беседам в Башенном театре Иванова, участником которого он некоторое время был, но всегда в кругу людей, приобщенных к тайне, чувствовал некоторую неловкость человека,

проведенного сюда без билета.

Ему даже стыдно было перед самим собой выглядеть таким обыкновенным, таким малороссийским хлопчиком: никакого интереса к мистике, к неразгаданным символам, к запредельному.

Достаточно было этого мира, простых намерений графини Паниной, детских голосов в парке, достаточно видеть, как сползает хмурое выражение с лица усталого, не верящего в будущее человека.

Тягу к переменам в обществе он воспринимал как тягу к переменам в природе. Слишком долго дожди — пора бы солнышко.

Наивность свою он не демонстрировал, но и скрывать в дальнейшем не собирался, она могла представлять большую силу, просто сейчас время для нее не пришло, она была не в моде — вера в жизнь, наивность, любовь к вещам простым и необходимым.

Так называемый эстетический театр не всегда возникает из плесени, из отторжения жизни, иногда — из полного приятия ее, из плещущего в тебе бытия.

Он был готов к переменам, как человек, открытый для счастья.

Ну, оптимист, о чем тут, казалось бы, говорить. Какие могут быть в России оптимисты? Счастливый человек здесь почти что дурак.

Есть занятия повеселей, чем писать о дебюте столетней давности. Тем более никем не замеченном.

— А-а, — скажут мне, — в том-то и дело, не умеешь обобщать — не пиши, не умеешь втаскивать героя на последний этаж, в контекст культуры — не тащи. Писать надо темно и размашисто. Чтобы у каждого возникло свое.

А может быть, правильной совсем не писать?

Но он сам говорил, что его биография — это спектакли. Что ж, значит, не было никакой биографии до четырнадцатого года, пока не возник Камерный.

Неспроста каждый большой режиссер параллельно спектаклям творит свою другую жизнь, вот она-то и запоминается, передается в виде сплетен. А здесь одни спектакли, что за спектакли, какие, зачем — нет способов воскрешения. А может, и не надо?

Я, как джин, загнанный в лампу чужой жизни, сижу, стиснув коленки, пишу, хоть бы кто-нибудь извлек из проклятого сосуда.

«Гамлет». Передвижной театр П. П. Гайдебурова. И, что удивительно, дата известна. Она сохранилась. Больше ничего. Цифры победили живое. Канун нового, 1907 года.

Ну, что ж, канун так канун. Представим себе канун в горячем

воображении, представим себе премьеру спектакля, свидетелей которого не осталось, безадресная записка, подхваченная ветром перед самым новым, 1907 годом, кто обратил внимание на дебют, кроме Оленьки и занятых в нем? Пришли ли Венгеровы? Известно только, что экземпляром «Гамлета» из их библиотеки пользовался Таиров на репетиции, что много материалов принесено оттуда.

А потом вернул? На полку? Там, где стояло. А где стояло? Между премьерой и пишущим эти строки ровно сто лет. Всего сто. Безответственнее писать о Древнем Риме, пожалуй.

Сто лет назад на Лиговке, дай бог хоть в этом не ошибиться, возник спектакль «Гамлет» и сразу сгинул, потому что известно, что его до 1910 года, как мог, переделывал Гайдебуров, совершенствовал.

Что ж, повернем нос по направлению к указанной приблизительно дате, втянем воздух события.

Представим, нет, почувствуем Литовский народный дом, весь в огнях, и людей, устремленных к нему по снегу, как в Вифлеем. Это семьи рабочих, идущие на премьеру.

Они не кричат: «Гамлет! Гамлет! Смотрите, мы идем на Гамлета! Его поставил г-н Таиров». Они думают: «А в фойе подарки будут давать, графиня распорядилась».

С ними дети. Зачем детям оставаться дома, когда елка, подарки? Среди детей — Мурочка. Ольга Яковлевна решила взять ее с собой. Не ради подарка. Ради папы, которого она должна поздравить.

Радость семьи в тот Новый год представить можно, возбуждение толпы.

Радость — она всегда одинакова. И вдруг догадка: что если спектакль всего лишь повод вызвать то или иное состояние зрительного зала?

И представить надо не спектакль, не зрителей, а этот самый повод, что-то такое щелкнувшее внутри человека и заставившее поставить «Гамлета», именно «Гамлета», одного из тысяч «Гамлетов», уже поставленных.

«„Гамлет“ — что можно сказать нового? И как трудно переделать старое, что уже стало традициями. И вот подите ж! Обстановка Эльсинорского замка — совершенно своеобразная, не похожая на трафареты, и — красивая стильная, одухотворенная седьмым веком суровой Дании. Я не знаю художника, но пою ему славу, как и г-ну Таирову, ставившему пьесу... Монолог „Быть или не быть?“ Гамлет (П. П. Гайдебуров) проводит, сидя у трона, без трафаретных закатываний глаз, без ломаний рук и позировки... У Лаэрта (г. Таиров) сильные движения,

благородный, но, видимо, не поставленный, голос с благородным пафосом». Это заметка некоего С. В. «Шекспир и народ» в газете «Сегодня» (ноябрь 1907 года, № 400, с. 3). Вот они, проклятые рецензенты, что с нами делают, а?

Но вернемся к первой репетиции.

Когда Таиров даже не заглянул перед первой репетицией в кабинет к Гайдебурову, Павел Павлович немного растерялся. Он разыскал его в коридоре, взял за локоток и привел в кабинет сам.

— Вам не кажется, что сначала было бы неплохо поговорить со мной? Я могу быть полезен.

— Безусловно, — сказал Саша. — Вы и будете очень-очень полезны, Павел Павлович. Только у меня есть особенность. Дважды увлеченно рассказывать не умею, а из общего разговора, я надеюсь, вы всё поймете.

Степень откровенности, которую он предлагал, сводила с ума, и Гайдебуровым снова овладела та почти обморочная слабость, как всегда при общении с этим молодым человеком, когда на репетиции он задавал вопросы. Важно было не дать ему говорить, ссылаясь на недостаток времени.

Но сейчас была не гайдебуровская репетиция, и он не нашелся, не сумел объяснить, что нельзя идти к артистам, не посвятив, не посоветовавшись, это странно, даже оскорбительно, Скарская так и среагировала, узнав, скорбно покачала головой. Но, с другой стороны, это был дебют, молодой человек волнуется, он способен совершить много глупостей, просто обязан их совершить.

— В конце концов, это дебют, — сказал он Скарской. — Молодой человек волнуется, видела бы ты меня в момент дебюта.

И оба пошли на репетицию, где он уже, разложив на столе тетрадки, готовился, расхаживая по комнате, и совершенно не выделил их появления из среды других.

Актеры собрались. Гайдебуров встал, чтобы произнести вступительное слово, благословить начало, но Саша остановил его.

— Не надо, Павел Павлович, — сказал он. — Все знают, что вы ко мне хорошо относитесь.

И поприветствовал труппу, которая неплохо приняла его как актера, за эти несколько месяцев успела оценить как приятного товарища и теперь с некоторым неодобрением следила, что он начнет сейчас перед ними читать пьесу, которую с успехом мог бы прочесть каждый из них.

Не говоря уже о Гайдебурове.

Но Саша пьесы читать не стал. И это было первой неожиданностью.

— Пьесу вы. уверен, знаете, — сказал он. — В самом худшем случае, могли видеть на многих сценах, некоторые, наверное, сами играли. Зачем вас утомлять? Я лучше попробую показать, что собираюсь делать. В этой работе надо использовать все лучшее, что было создано художниками по «Гамлету». Я отобрал несколько гравюр к пьесе великих художников, живших задолго до нас. Мне показалось интересным воплотить некоторые из их мизансцен. Вот смотрите...

И он передал в первые ряды сидящим актерам, в том числе Скарской и Гайдебурову, несколько книг, раскрытых на страницах с офортами из грандиозной библиотеки Семена Аркадьевича Венгерова.

— А это не слишком учено будет? — пробасил один из актеров. — Так сразу и великие художники! Ты еще и распределения не объявил.

— Играть Гамлета будет Павел Павлович, Гертруду — Надежда Федоровна, Полония — Яковлев, Офелию — еще не знаю, Розенкранца и Гильденстерна — Самохин и Конский, я — Лаэрта, Клавдия — будем советоваться с Павлом Павловичем, в остальных ролях — вся труппа. Я хочу, чтобы вы были очень внимательны к этим рисункам, так как художники большие, в них эпоха. Если даже не используем, то хотя бы многое пойдем.

— А не чересчур ли все это картинно? — спросила Скарская. — Тут они в таких патетических положениях...

— Скорее это будет даже как-то неуклюже. Возможно. Но и неуклюже может быть красиво, не правда ли? Прежде всего это древность, искать аналогии в современности мне совсем не хочется. Это и так было всегда и повторяется из века в век. А вот то, что это происходит давно, в очень-очень грубой и простой обстановке, мало кого интересует.

— То, что это будет красиво, мы не сомневаемся, — сказал Гайдебуров. — Что бы вы, Александр Яковлевич, ни делали на сцене, все красиво. Но вот будет ли это содержательно?

Саша отпарировал мгновенно.

— Все, что вы, Павел Павлович, ни делаете на сцене, все содержательно. Будем идти друг другу навстречу.

— Хорошо ответил, — сказал Гайдебуров. — То ли обидел, то ли подольстился. Нет, серьезно, с картинками ясно, а как с философией будет? Гамлет не просто фигура, человек с университетским образованием...

— Мы тоже с вами почти с университетским, — улыбнулся Саша. — Это не мешает нам быть прежде всего людьми — ошибаться, трусить, пребывать в нерешительности.

— Не хотите ли вы сказать, что Гамлет — трус?

— Не знаю, назвать ли это трусостью, но за свою жизнь он несомненно боится.

— Он ошибки боится.

— Какая тут ошибка, когда он в первой же сцене услышал от Призрака, кто убийца? Дальше, в течение пяти актов Гамлет сомневается: убийца не убийца, отомстить не отомстить. Это нерешительность прежде всего в страхе за самого себя.

— Выходит, он дурака валяет?

— Выходит, так. Он оттягивает момент большой крови только потому, что не привык действовать самостоятельно, всегда это делал за него отец, а тут пришел черед. Не надо мудрствовать, всякое умозрительное восприятие этой пьесы кажется мне наивным — кто написал, Шекспир не Шекспир, какой мудрец под его именем, мол, артист так не сумеет! Да он сам и написал, артист и штатный драматург театра «Глобус». Он написал, зная, как будут те или иные его товарищи по труппе играть эти роли. Вот присмотритесь, здесь Ричард Бёрбедж, как он сцену с Гертрудой играл, видите? Он конкретно для своих писал, и если есть интересное продолжение этой моей истории, то «Гамлет» чем хорош? Тем, что мы можем проделывать то же самое, используя все наши умения и таланты. Это идеальный актерский сценарий, где каждая реплика на своем месте, каждый уход и выход рассчитаны. «Гамлет» — это спектакль выходов и уходов. Их нужно выстроить необыкновенно выразительно. Люди заявляют свои позиции, чтобы исчезнуть, а затем появиться в нужное время. Это время строго просчитано Шекспиром. Он не давал играть долго в карты исполнителям за кулисами. Они напряженно ждали, чтобы не пропустить выход, потому что каждое появление двигало спектакль к развязке. Это стремительная пьеса. Она набирает скорость постепенно, а потом летит в нас, как стрела. Все попытки играть в ней долго не проходят, вызывают скуку, в такую нерешительную эпоху, как наша, нужно вызвать стремление к действию. Поединок Гамлета с Лаэртом — это самая счастливая сцена в спектакле. Здесь он человек, достойный своего отца. Он в этой сцене смеется.

— А можно, я Призрака сыграю? — с хитрым выражением лица произнес любимый Гайдебуровым огромного роста артист, играющий благородных отцов. — Страсть, как люблю привидения играть.

— Призрака не будет, — спокойно сказал Саша. — Будет сноп света рядом с Гамлетом, а Гамлет, идя позади этого движущегося столпа, будет вопросы задавать и сам же отвечать на них. Потом столп погаснет, останется Гамлет с раскрытой тайной.

— Прекрасно, — сказал Гайдебуров, от волнения вставая. — А Надежда Федоровна? Это мне нравится. Действительно, зачем призрак, если можно говорить с самим собой? А не возникнет впечатление, что Гамлет душевнобольной? — вдруг спросил он с какой-то детской тревогой, выдающей в нем хорошего актера.

Присутствующие не знали, смеяться им или тоже начать тревожиться.

— Павел Павлович, — сказал Таиров, — все мы стараемся произвести впечатление людей нормальных, и это неплохо нам удается, не правда ли?

— Да, — сказал Гайдебуров и засмеялся тем самым характерным гайдебуровским смешком, к которому труппа всегда не знала, как относиться. — Второй раз меня отбрил. Хорошенькое начало. Да, Надя?

— Сашенька, — жалобным голосом спросила Скарская, — а не слишком ли это все эффектно?

«Что ответил бы на такой вопрос Мейерхольд?» — подумал Таиров и ответил:

— Это еще не до конца эффектно, Надежда Федоровна. Настоящей отточенности мы никогда не добьемся, нужна школа.

— Я буду играть как умею. Обойдемся без школы, — сказал Гайдебуров. — Ваши коллеги, Александр Яковлевич, тоже. Надеюсь, мы пойдем и разделим ваш замысел. Дело, конечно, колючее, но попробовать стоит. Гамлет без рефлексии — гордая затея.

*

Труппа с интересом помалкивала. С одной стороны, им нравилось, что их брат-актер досаждаёт Гайдебурову словом и делом, с другой — Таиров все-таки был чужак, человек со стороны, выскочка, образованный, и совсем уж желать ему добра было грешно. Мизансцены, видите ли, новые, что в них нового, вот, когда Мамонт Дальский к портъере крался, это действительно новое, а здесь, как по нотам, музицирование одно, сюда голову повернуть, туда, пусть сам и поворачивает. Он в собственных ролях все себе до перышка рассчитывает, если бы Гайдебуров не давал ему лучших ролей — тоска была бы смотреть...

Но все, ругая Таирова, признавали, что парень он страстный и к делу относится ретиво. Все глаза воротили, когда Гайдебуров прибежал уже к совсем запрещенному приему: мне не верите, у людей спросите, у своих товарищей, что люди об этом думают! Люди ничего не думали, кроме одного — чтобы их оставили в покое или отпустили домой.

Репетиции начались с одергиваний. Саша не успевал даже слова сказать, а Гайдебуров уже одергивал и одергивал. Он словно боялся, что артисты услышат чужой голос.

— Каких вы от меня эмоций хотите? — возмутился он Сашей. — Тут дай бог разобраться, что происходит!

Саша начинал объяснять, что потому и происходит, что каждый человек — это владеющая им страсть, и тут Гайдебуров окончательно выходил из себя:

— Знаем, проходили! Состояньица хотите играть? Вам бы, молодой человек, стажировку небольшую пройти в Художественном театре, неплохо было бы! А то штампы и штампы ищите! Я вам этих эмоций сколько угодно выдам, и ничего это к развитию характера не прибавит!

— Какого характера? — не выдерживал Саша. — Какой у Гамлета характер? Ваш? Мой? Помните Лермонтова: «Я знал одной лишь силы власть, одну, но пламенную страсть»? Надо понять, какая страсть взяла над ним силу, — вот главное, что им владеет.

— Вы на меня, Сашенька, голоса не повышайте, пожалуйста, не то я репетицию возьму и прекращу.

— Простите, — сказал Саша.

— Вы кругом неправы, — безжалостно продолжал Гайдебуров. — Если вы ищите человека, я с вами, а если только его эмоции, то увольте.

— Но человек на сцене — одни эмоции, что же еще? Мы с вами на сцене прежде всего — вместилище страстей. Не актерских, конечно, это штампы, но люди как костры. Есть высокий огонь, пониже, едва стелющийся, затухающий. Надо искать уровень и силу этого огня.

— На сцене главное — человек, — твердил Гайдебуров. — Сильный характер.

Таиров возражал:

— Человек на сцене — это одна владеющая им страсть, она им движет и ее многочисленные оттенки.

Гайдебуров помрачнел.

— Смешно, — сказал он. — Критики в основном критикуют вас за это самое, за рационализм в игре, а вы, оказывается, противник рационализма, вы, оказывается, окрыленный актер. А где она, ваша окрыленность, в ролях, предъявите!

— Павел Павлович хочет вам добра, Сашенька, — говорила Скарская материнским голосом. Она боялась потерять партнера. — Доверьтесь. Он человек опытный.

В минуты сокровенных бесед она напоминала свою старшую сестру,

если бы Вера Федоровна внезапно превратилась в наседку.

Его умиляло сначала, что она взяла над ним шефство, но потом он углядел в ее порывах что-то фальшиво материнское, ноты нереализованного материнства, от тревожно-щемящих до приторно-умильных. Ему ее жалость претила. Тем более что Гайдебуров в своих спектаклях, несмотря на разницу лет, предпочитал назначать их с Надеждой Федоровной на роли любовников.

— Я не хочу, чтобы она жалела меня! — кричал Саша дома. — Пусть своего мужа жалеет в «Гамлете», вот он в сцене с Гертрудой нуждается в жалости. Как объяснить ей, что нежность матери к сыну не обязательно возникает рефлексивно, как объяснить, что, утонув в животной страсти с Клавдием, она о сыне забыла. Она не с сыном, она в похоти. В ней клоочет неприятная, чуждая Гамлету эмоция. Она нехорошая с ним.

— Не надо путать сцену с жизнью, Саша, — сказала Ольга Яковлевна. — Надежда Федоровна действительно расположена к тебе.

— Лучше бы она меня ненавидела, — сказал Саша. — Жизнь подшутила надо мной, привела к Комиссаржевской, а заставила играть с ее младшей сестрой. Видишь, каким я жестоким стал, не стоит мне заниматься этим проклятым делом.

— Это усталость, Саша, просто усталость.

И действительно, что-то похожее было. Интерес к делу, смешанный с отвращением, вызывал страшную усталость.

Он никогда не спал днем, боялся этого внезапного отключения, а тут валился прямо на пол, рядом с играющей Мурочкой, и тут же рядом, прямо на полу, пытаясь не напугать дочь, бодрился, подыгрывая ей, пока не засыпал.

Ольга Яковлевна пыталась тихонечко подложить ему под голову подушку, и тогда он вскакивал резко и, произнося всегда одну и ту же фразу — «всё замечательно, всё замечательно, я пошутил», — уходил из дома.

Куда он шел, где бродила его детская душа, Ольга Яковлевна не знала, но в том, что мысли мужа занимал Гамлет, не сомневалась.

— Как же он не понимает, — сетовал Саша, — что в этой пьесе другая, не наша с ним реальность? Откуда в людях уверенность, что мир не менялся, всегда был таким пошлым и темным? Да, я люблю выходить на сцену и чувствовать себя героем в свете прожектора, меня избрал этот прожектор, зрители, судьба. Почему я должен что-то нерешительно бормотать в углу? Почему я не сделал этого дома? На меня специально сшили плащ, в этом длинном плаще я самый высокий и стройный на земле, а у него, — Саша имел в виду Гайдебурова, — понурые плечи, он, видите

ли, рефлексивует! Я не хочу иметь никаких больше дел с этими понурыми плечами!

Саша был неправ. Гайдебуров пытался его понять, он просто не успевал, он не привык спешить, чувствовал большую ответственность за Гамлета, и потом его просто раздражал Сашин натиск.

— Сами играйте, — сказал он однажды. — Пожалуйста, мне не жалко, дарю, у вас получится, но учтите, спасать вас я не буду.

И тут Саша понял, что все это время не о роли думал Гайдебуров, а о своем собственном достоинстве, хотя говорил всегда о достоинстве Гамлета. Он боялся уронить себя в этой роли перед актерами, перед зрителями, перед графиней Паниной, однажды заехавшей на репетицию.

— А знаете, Павел Павлович, — сказала она Гайдебурову, — этот юноша не совсем неправ. Огня нужно больше, а то все рассудочно, как у ваших любимых художественников в «Дяде Ване».

Гайдебуров отшутился, но фразу запомнил и, мысленно обругав благодетельницу, решил с завтрашнего дня прекратить возиться с Таировым.

— У вас свой Гамлет, — сказал он Саше, — у меня свой. Вот вы меня в мелочности упрекаете, все о Наполеоне свою любимую байку рассказываете, что, мол, при Ватерлоо у него насморк был, и битву он проиграл, а на сцене в роли Наполеона насморк ничего к образу не прибавит, а ведь в этих мелочах для актера — вся прелесть. Как вы этого не понимаете? Я все ваши основные мизансцены ценю, и как он на ступенях, закутавшись в плащ, стоит и перед собой смотрит, или с призраком, с этим я не спорю, красиво должно быть, но оставьте мне наполеоновский насморк и, глядь, что-то главное и раскроется, какая-то генеральная мысль. Какая все-таки главная мысль владеет нами, когда мы это ставим?

— Мысль о неповторимости бытия, — сказал Таиров, — что надо успеть быть человеком.

— Тогда почему вы не позволяете мне ходить, метаться? Я у вас все, как петух драный, стою на месте и стою. Вы этому у Мейерхольда научились — скоро меня в барельеф начнете вгонять! Что вы меня все время одергиваете? Ни одного свободного движения сделать нельзя! Так вы понимаете актера? У меня что — собственного нутра нет?

Саша захотел ответить, что если Комиссаржевская согласна быть в общей композиции, то Гайдебуров выдержит и подавно, но промолчал, потому что им овладел такой неудержимый гнев, который возникал очень редко, чаще дома, и его не могли обуздать даже жена и дочь. Длился он недолго, но опустошал Таирова до изнеможения.

Так кричал Яков Рувимович однажды, когда Саша посмел передразнить походку старого еврейского музыканта.

— Там, где старость, не смей! — кричал он. — Не смей там, где боль!

Он довел тогда сына до слез, но крик этот вошел в кровь, и с годами Саша стал бояться в себе этого отцовского крика.

Он поднялся с места и сказал:

— Я не умею ставить спектакли, даю всем вам слово, что буду это повторять всю жизнь. Я не знаю, как их ставить. Простите, Павел Павлович, простите, Надежда Федоровна, простите, господа.

И ушел с репетиции.

— Не пойму, чем он меня берет, — сказал дома Гайдебуров, расстроенный Сашиним выпадом. — Не хочется мне его обижать, но и оставлять так нельзя, ради дела нельзя.

— А не лучше ли потерпеть? — спросила Скарская. — Потом потихоньку все изменишь, а мою мизансцену ты оставь, пожалуйста, там, где Гамлет мои руки все время отбрасывает, обнять себя не дает.

*

Режиссура не пригодилась. Она была пыткой для нервов и раздражителем в отношениях с Гайдебуровым.

А встречаться им приходилось часто. Со дня своего прихода Саша сыграл около двадцати ролей. Репетируя с Гайдебуровым, вел себя послушно, ничего от себя не предлагая. Но зато его поддерживала Скарская, он стал ее любимым партнером и, несмотря на значительную разницу в возрасте, прекрасно с этой честью справлялся. Крен в сторону мастерства преобладал над чувственным началом. Играя с ней любовь, он становился человеком без возраста. Не без помощи Гайдебурова он в любой пьесе идеализировал отношения между ними, ни в одной мизансцене не позволяя себе откровенности. Так, информация о любви. Тема эта была для Скарской трудная, но в театре без нее не обойтись. Гайдебуров назначал ее на такие роли специально — лечил идеальной любовью, радовался исцелению.

Зрителям нравилось, на эти спектакли можно было водить детей, любовь выглядела безобидной.

Уходить из театра не стоило, все как-то уладилось, память о Гамлете стерлась, хотя в дни спектакля, а он игрался часто, им овладевала тоска, не

хотелось идти играть Лаэрта, и он начинал особенно страстно мучить Оленьку бесконечными разговорами об отъезде. Ему начинало казаться, что неплохо бы расстаться с Петербургом и уехать к дяде Мише в Аргентину.

О Южной Америке он говорил часто, там — океаны. Он сетовал, что не стал моряком, в Бердичеве не рождаются адмиралы, он уже взрослый, а есть ли у него морская болезнь — не знает, выдержит ли качку — не знает.

Он брал чистый лист и начинал вычерчивать Анды — острые углы скал с глубокими тенями впадин, резкие ритмы рисунка превращали лист в неряшливый и рваный. Он томился.

У Комиссаржевской происходили чудеса. Контракт с Мейерхольдом был прерван, тот ушел в Александринку. Театром овладел Федор Федорович, правда, не совсем удачно. И сразу же внес свои коррективы в планы старых мейерхольдовских постановок, «Сестры Беатрисы» и «Жизни человека».

Потом на место Мейерхольда пришел Евреинов.

Третейский суд рассмотрел мейерхольдовский протест о невозможности разрыва контракта посреди сезона и поддержал Комиссаржевскую.

Евреинов же, придя к Комиссаржевской, начал резко и не без юмора. То, что он относился к театру несерьезно, было ясно немногим, столько всего о театре им было написано. Он готов был поставить весь мир на колени перед алтарем театра.

Но искусство театра было трудно обмануть.

После первых двух спектаклей он поставил «Саломею» Уайльда.

По сравнению с Мейерхольдом Евреинов был вполне светским человеком, юмор ему никогда не отказывал. Он поражал Петербург чудачествами больше на страницах книг, чем в личных проявлениях. С ним было приятно. Он возникал неожиданно, чтобы поразить и тут же исчезнуть.

Хмурый человек Комиссаржевский хотел рассеять Евреиновым кошмар мейерхольдовского пребывания в театре. Стилизованная реальность на сцене сменилась стилизованной реальностью вообще. Жить стало легче.

Поставил он «Саломею», как всегда, скорее с намерением поразить публику, чем сделать что-то принципиально новое. Пьесу Таиров любил, но узнать ее в постановке Евреинова не мог. Это были принципы еврейновского театра, выраженные впрямую, иллюстративно. Так как в спектакле не была занята Вера Федоровна, посчитавшая себя слишком старой для Саломеи, Евреинов разыгрался вовсю.

Следовало стереть даже память о Мейерхольде, и сделать это лучше его же оружием — крайней остротой постановки.

Евреинов был скорее интеллектуалом в режиссуре, как и Комиссаржевский — художником. В актерском же деле оба они оставались дилетантами. Кроме таланта, им не хватало мейерхольдовской страстности. И еще кое-чего.

Особенно Евреинову. Посвященным всегда казалось, что ему нравится не играть в театре, а играть в театр. Это было место, где он мог позволить себе все. С большой легкостью совершал ошибки, ничуть не раскаиваясь, потому что сам не знал, чего искал. Позволял себе быть предельно экстравагантным. Но быть таковым в остроумнейшем театре малых форм «Кривое зеркало» — одно, а в театре Комиссаржевской все-таки следовало вести себя поосторожней.

Евреинова это не смущало. Он всю жизнь объяснял в любви к театру, как никто до него, но всех больше любил самого себя. Новаторство Евреинова было в прелести безответственности.

Время конечно же сделало каждого из этих режиссеров мучеником, но оно же все расставило по местам.

И вот вышла «Саломея». Работа над ней сопровождалась скандалом и потому вызвала необыкновенный ажиотаж. Разрешенную цензурой пьесу запретил Священный синод — ему казалась кощунственной демонстрация на сцене отношения падчерицы царя Ирода Саломеи к пророку Иоканаану.

Комиссаржевская отчаянно сопротивлялась запрету, подстрекаемая Федором Федоровичем, она вложила в постановку все сбережения, но «Саломею» спасти не удалось. Единственное, что разрешили, — это публичную генеральную.

«Саломея» создавала иллюзию новаторства своей хаотичностью и бессмысленностью. Она была пародией на гениальность. Оформлял ее новый друг Веры Федоровны, художник Калмаков, полная противоположность Евреинову, демонический человек, чуть ли не сатанист. Ему она позволяла всё.

Получилась пародия на спектакли Мейерхольда. Возможно, неосознанно, как всегда, талант пародиста взял вверх у Евреинова над серьезностью намерений драматического режиссера.

Единственное, что примиряло этот спектакль с Таировым, — кратковременность жизни самого спектакля. Но он и в самом деле выглядел эфемерно, напоминал прихотливый рисунок на крыльях бабочки. Не поддержанный подлинной режиссерской страстью, он становился ненадежным, по ходу спектакля осыпался.

Весь перепоясанный, перекорезженный, задекорированный. Сплошные узоры — узоры костюмов, узоры мизансцен, музыкальные узоры. Пряность Востока в этой, в общем-то, балансирующей на грани запретного, пьесе выглядела вполне кафешантанно.

По разлинованному полу выхаживали разлинованные люди, пространство напоминало прихотливую и бессмысленную татуировку, которая с появлением каждого человека становилась все сложнее.

Таиров смотрел с интересом. Здесь было много оригинальных намерений и никакого проку, никакого намека на присутствие режиссерского сердца. То ли принципиально, то ли просто из-за отсутствия этого самого сердца.

Сквозь общую рябь постановки невозможно было пробраться к сути. Каждая деталь от нее уводила, не исключено, что это тоже входило в задачу изощренного и извращенного евреинового представления о театре.

Таиров смотрел, прощаясь. Он прощался с Мейерхольдом, Комиссаржевской, с тем самым новым театром, который можно не принимать, но не считаться с ним нельзя. Он существовал, в нем присутствовали мейерхольдовское неистовство и подлинный интерес Веры Федоровны к новому.

А тут — расточительство, баловство, которые мог позволить только, в сущности, ко всему, кроме себя, равнодушный человек.

Это было так экзотично, что для непосвященного могло сойти за талантливость.

Мейерхольда же на этой репетиции не было, Таиров представил, как он наслаждался каждым новым слухом об этом спектакле.

Тут начинались генеральские страсти между известными людьми, в этой борьбе он принимать участие не мог и не хотел.

О спектакле он предпочитал никогда не говорить до октября семнадцатого года, пока не поставил свою «Саломею» в Камерном, но и тогда он не позволил себе обидеть Евреинова.

Спектакль у Комиссаржевской был запрещен — крайне редкое тогда событие, возбудившее общественность не столько вандализмом по отношению к искусству, сколько самим характером запрещения. Все было затеяно правой частью Госдумы, черносотенным Союзом русского народа во главе с Пуришкевичем. Они пообещали избить актеров и теперь сидели в ложе всем составом правления.

Все это было очередной глупостью власти, припутавшей к театру политику, и ничего, кроме омерзения, у Таирова не вызвало.

Очень грустно было видеть слегка сутулившуюся фигурку Веры

Федоровны за режиссерским столиком рядом с Евреиновым. Пальцы ее от волнения теребили локоны над шеей, пытаясь спасти прическу, которая от ее движений окончательно растрепалась к концу спектакля.

Прощайте, Вера Федоровна!

Здесь же, в здании Комиссаржевской, он понял, что сделает еще одну попытку режиссировать, и спектакль этот будет «Дядя Ваня» по пьесе Чехова. Глядя на противоположное, он начинал догадываться о своем.

Слухи о репетициях на музыке появились в петербургских газетах, но оставили театральную общественность равнодушной. Может быть, кроме князя Сергея Волконского, оберегающего честь музыки, заключенной в самом слове, и воспринимающего попытку Таирова как своего рода кровосмешение. Его протест так и остался единственным отголоском спектакля.

Кроме эксперимента с музыкой польза от этой работы для Таирова заключалась в том, что собственный спектакль должен защищать он, один, больше никому защищать. А для этого необходимо не делать факт его рождения тайной, пусть кричит, и намерения, даже до конца не осуществленные, но тоже интересные, попытаться не скрыть, и тогда даже такой матерый волк, как Гайдебуров, стараясь не уронить себя в глазах общественности, станет снисходительней. Саша не знал, что его этому научило — злость за «Гамлета» или природная смекалка, — но будущим своих спектаклей с этого дня он занимался всю жизнь сам.

Он начал давать бесконечные интервью, объясняться перед публикой заранее.

Поиски нового в Чехове, считавшемся достоянием МХТ, мало кого интересовали, Чехов был поставлен раз и навсегда, приемы постановок изучены и канонизированы. Кое-какие мистические мотивы пытался в Тифлисе, еще до Комиссаржевской, разработать все тот же неугомный Мейерхольд, но они не привились.

Гайдебуров отнесся к затее смутно, после истории с «Гамлетом», боясь потерять Таирова как актера, он не знал, как к его предложению относиться.

Конечно, дядя Ваня — хорошая роль для Гайдебурова, к тому же переключка с Художественным театром, но мысль, что он не выдержит и снова начнет публичную экзекуцию над Таировым, не давала Гайдебурову покоя.

То, что именно так и будет, он не сомневался.

А когда все-таки согласился, то на первой же репетиции понял, что дело, еще не начавшись, неудержимо катилось к краху. И, как всегда,

ошибка Таирова носила прежде всего методологический характер, он решил репетировать «Дядю Ваню» на музыке Чайковского и Шопена, паузы ему казались музыкальными, он снова не доверял актерам с точки зрения Гайдебурова, хотел подменить актерское творчество постановочным.

— Родной мой! — с трудом сдерживая себя, говорил Гайдебуров. — Прежде всего надо выстроить последовательность внутренней жизни. Как всегда, идея у вас очень красивая — почему не послушать лишней раз Шопена или Чайковского, — но, поверьте мне, это ничего не изменит в поведении персонажа, ничего не подскажет. Мы только начнем мотать головой в такт музыке, закрыв глаза!

— Простите меня, — начинал распалиться он все больше. — Но я назвал бы это театральным юродством. Вы талантливый человек, к чему вам модернизм? — И, зная отношение Таирова к «Саломее», не выдержал и добавил: — Что, лавры Евреинова покоя не дают?

На Таирова поведение Гайдебурова в этот раз не произвело никакого впечатления. Он был непреклонен.

Репетиции шли именно на музыке, и она вносила что-то такое настоящее в жизнь маленького присмирившего под Гайдебуровым коллектива, придавала репетиции столько красоты и благородства, что актеры, несмотря на брюзжание руководителя, шли репетировать охотно.

В конце концов он тоже смирился, оставшись при своих убеждениях.

— Ох, Александр Яковлевич, Александр Яковлевич, — говорил он, — не умеете вы слушать старших.

— Нужно знать, из-за чего страдаешь, тогда не страшны никакие тяготы и лишения, — говорил Таиров, и актерам казалось, что он говорит о них, о себе. — Безверие — большая пошлость и обыденщина, питающие ее микробы опошляют всё, к чему прикоснутся. Любовь и труд — единственная среда.

Надо положить в основу психологического мотив веры или неверия. Тогда создается необходимое сцене единство, а при напряжении заложенных в нас сил может произойти духовное, соборное слияние всех воедино, которое одно и способно дать истинно драматический спектакль. Концентрация сути меньше занимательности мизансцен. Реализм должен быть идеальным. Да, мы должны держаться правды, но правды идеальной, а не грубо реальной, натуралистической. Не слова, а ноты, мягкий лиризм музыкального сопровождения. «Дядя Ваня» — музыкальная реалистическая поэма!

Если бы он сумел заглянуть в будущее, то увидел бы, что главное из

затяжного им в двадцать два года воплотилось в других спектаклях. Он был последователен, как никто до него в театре. Никакие события не могли поколебать то, что он видел перед собой, с чем явился на свет.

Должно быть именно так, не иначе. Он мог какие угодно давать названия своему направлению в искусстве — театральный реализм, неореалистический, конкретный, романтический. Но всегда это был его собственный таировский реализм, только доведенный до большого мастерства, театр Таирова времен Гайдебурова.

Часть репетиций совпала с гастролями театра по приволжским городам. Они репетировали прямо на палубе под вытасченный из кают-компания рояль, на котором аккомпанировал вконец растревоженный музыкой концертмейстер. Артисты произносили чеховский текст в эффектных таировских мизансценах, к чему обязывала музыка. Самому Таирову будто специально написанная для него роль Астрова не давалась, и он один знал причину.

Тихонечко, независимо от общих задач, он все же пытался связать текст с музыкой не только атмосферно, но и ритмически.

Текст становился речитативом, но делалось это как бы незаметно для актеров и воспринималось просто как недостаток игры, казалось, что единственным человеком с плохим слухом был сам постановщик спектакля г-н Таиров.

Но это его не смущало, он пристраивался к музыке и пристраивался, прикрываясь то опьянением Астрова, то его ерническим настроением. Он не хотел, чтобы артисты заметили намерения его поисков.

Это не было мелодекламацией. Ее он любил и во многих ролях не гнушался, это была, скорее, игра модуляциями чеховских фраз, которые не очень поддавались, но в некоторые моменты, совпадая с музыкой, становились невыразимо интересными.

Он дал себе слово провести когда-нибудь подобный эксперимент отношений музыки с речью. Возможно, она не должна бояться быть чуть-чуть напевной — не проговоренной, а произнесенной.

«Когда рядом не будет Павла Павловича», — улыбаясь, подумал он.

А тот так хотел сыграть дядю Ваню, что не только на Таирова, на музыку перестал внимание обращать. Теперь об эмоциях говорить стало легче — музыка примиряла с любой, самой спорной мыслью.

То, что владеет дядей Ваней под музыку Чайковского и Шопена, становилось важнее понимания того, что им и в самом деле владеет. Вот эта самая музыка и владеет. Она в его душе — ее страсти, ее намерения, а не жалкие мотивы поведения несчастного обывателя и приживалы.

Музыка создавала масштаб, а масштаб всегда был любимой темой Гайдебурова.

Так они плыли по Волге, репетируя Чехова под музыку, и трудно совместимые моменты жизни создавали щемящее чувство.

Конечно же это было не настоящее плавание, не океан — река, не по-настоящему счастливое — без жены и дочери. Они уехали в Житомир к Олиным родителям. Но все же это было хоть как-то немного напоминающим свободу.

Актеры гастроли обожают. Меньше любят репетировать на гастролях, но сами гастроли, вмещающие в себя элемент распушенности, им приятен.

Здесь возникало всё, о чем после в течение года стараются не вспоминать, но зато вспоминают в конце жизни, подводя итоги, — романы, пиршества, похмелья.

Здесь даже Скарская с Гайдебуровым становятся неотразимы, надевая светлые костюмы, и начинают напоминать сами себе Станиславского и Лилину.

Здесь на какое-то время исчезает главенство, все равны и друг другом любимы. Вот в такой атмосфере делался ликующий, открытый, шумный, никому не нужный таировский Чехов.

Таиров только в таких поездках понял, что он рожден для компании, что его режиссерский инстинкт проявляется не только в отношении к репетициям, но и в этом летнем пребывании среди своих. Не отдых, не работа — гастроли.

Он планировал, кроме репетиций, почитать кое-что необходимое для сдачи экзаменов, но на это конечно же не хватало времени, хотя времени было вдосталь — все ночи. Но откуда-то возникал страх что-либо пропустить — не счастье ли, не молодость, которые должны быть сущностью театра, но почему-то не становятся.

Они останавливались в городах, давали спектакли. Пароход был арендован не без помощи графини Паниной на все время гастролей, и все почему-то теряли друг друга, искали на палубе, находили, а что шикарней всего — старались не встречаться.

Из прогулок по городу возвращались с опозданием, держа перед собой в вытянутой руке огромную вяленую рыбу, за пазухой — бутылку, чтобы не разгневаться еще больше и без того разгневанного Гайдебурова. Он мрачно стоял у трапа, подсчитывая прибывших.

Каким образом они вообще ухитрились играть — а спектакли шли хорошо, — оставалось неясно. К поведению у руководителей претензии были, к исполнению — почти никаких.

И так разомлели бы они окончательно, не прибудь на пароход урядник с присными где-то в Угличе и не учини он форменный обыск труппе. Они рылись в чемоданах, багаже, в гримировальных столиках, в сумочках у актрис. И, что удивительно, под музыку Чайковского и Шопена: Таиров запретил останавливать репетицию. Жандармы, правда, старались не мешать, переговаривались тихо, но именно эта самая полицейская вежливость особенно действовала на нервы.

Наконец Таиров не выдержал, несмотря на просьбу Гайдебурова не вмешиваться, и то ли в образе Астрова, то ли выходя из образа, то ли вспомнив, что он без году неделя — присяжный поверенный, и так заорал, что криком своим распугал не только чаек, в панике разлетевшихся над пароходом, но и выдавшую виды команду.

— Я вас ненавижу! — кричал он. — Я вас ненавижу, как только можно ненавидеть всяческую нечисть, вторгшуюся в нашу жизнь! Кто дал вам право вмешиваться в чужую жизнь? Какое уродливое представление о власти — не мы для вас, а вы для нас! Тихо должны стоять на берегу и держать под козырек, пока наш пароход проплывает мимо, понимаете, тихо!

— Что это за текст? — растерянно спросил урядник. — Это чеховский текст?

— А черт его знает, — угрюмо заявил Гайдебуров и, подойдя к Таирову, распорядился: — Немедленно удалитесь к себе в каюту, господин студент, чтобы я вас здесь не видел. Всё! — крикнул он артистам. — Не мешайте работать представителям власти. Репетиция окончена.

И долго еще, пока Таиров шел к каюте, объяснялся с урядником.

Не успел Таиров войти и ринуться к умывальнику, чтобы охладить лицо, как скорее почувствовал, чем увидел маленькое, беспомощное существо, забившееся в угол на его койке. Это была Валечка Литвинова, ангажированная Гайдебуровым недавно в Самаре.

Она что-то пыталась сказать.

— Я пришла репетировать, — лепетала она, — только репетировать.

И вдруг вцепилась губами в его губы, зрачки расширены, руки трясутся.

— Это я, я, — шепчет она. — Как вы не понимаете, они искали меня, только, пожалуйста, никому не говорите.

Она вцепилась в его губы так, будто пыталась сбить судорогу волнения.

— Простите, — сказала она. — Это от волнения, вы не думайте...

Он ничего не думал, он всё понимал, в этом не было ничего личного,

ему открылась необузданность страсти, готовность облечь себя в любую форму.

«Эмоция ищет форму», — подумал Таиров, когда она его целовала. Так что сложное положение его будущей системы, можно сказать, возникло в результате случайности.

Теперь осталось две записи в том самом плане не написанной им книги. Волга. Атаман Лобов. Елабуга — могила Дуровой. Но если с могилой девицы-кавалериста, героя войны с французами, все ясно, то с Лобовым непонятно. Зачем какой-то атаман в книге рядом с великими фамилиями? Кто такой Лобов? Почему он вспомнился Таирову в конце жизни? Как образ случайно встреченного им на пароходе лихого парня? Заводчика-кровососа, необходимого для изданий того времени? Миллионера, оказавшего ему поддержку позже?

Атаманов Лобовых было много, и только один, не будучи атаманом, любил себя так называть — миллионер, хозяин Лобовских шахт, из небогатых казаков пробившийся в самые влиятельные люди Дона. Как и многие, достигшие всего своим умом, не востребованный революцией и умерший где-то за границей, в двадцатые. Лобов Андрей Авксентьевич, удачливый человек.

Может быть, он? Как самый незаурядный? Ладно, не стоит гадать, пусть так и останется безымянным атаманом Лобовым, печально вззирающим с верхней палубы на веселье труппы, а потом задавшим подвернувшемуся Таирову только один вопрос:

- Они ведь копейки получают, правда?
- Копейки.
- Чему ж они так радуются?

*

Чем спектакли странны? Что в них нет-нет да и возникает новое. И откуда оно берется?

А там и интерес к этому самому новому.

В любой труппе есть люди, готовые пойти за тобой в другую сторону. Если в театре все благополучно, руководители называют такое поведение предательством, если беспокойно — ножом в спину.

Гайдебуров мог сколько угодно бушевать, жаловаться Скарской, но нескольким людям в театре стал интересен не он, а Таиров. Гайдебуров уже все им сказал, самое страшное — было хорошо известно, что еще скажет.

А рядом — молодой человек, выражение лица хорошее, светлое, всегда улыбается, свои друзья, свои поклонники, что он там еще надумает, какие у него идеи, вдруг он появился на свет не случайно, и ты получишь именно от него успокоение своим больным нервам и полное удовлетворение своих актерских амбиций.

Не в амбициях дело. В конце концов никого Гайдебуров не обижал, давал роли, но стал так внезапно скучен, так намерения его ясны...

Он и Скарская, всегда он и Скарская, и эта нудная история о трагедии двух сестер. Вспомнили бы лучше, из-за кого Вера Федоровна взяла на себя вину при разводе, чтобы только ее сестра была счастлива! В феврале 1910 года Комиссаржевская умерла от черной оспы — вот трагедия! Ее хоронил весь Петербург, гроб несли на руках, Таиров на панихиде рыдал, а какие там муки совести испытывает Скарская, жестоких людей, артистов, не интересовало.

Уходя из театра, актер становится на время безжалостным, потом кается или всю жизнь уверяет всех и себя, что был прав. С какого-то времени они прибились к Таирову, пригрелись, и хотя будущего обеспечить он им не мог, расходиться не хотели. Так совпало, что он сыграл у Гайдебурова лучшую свою роль — байроновского Сарданапала, тирана с поэтическим воображением, имел успех, роль любил и повторил ее позже, в Риге.

Удивительно, что Гайдебуров его как актера великолепно понимал. Им нравилось работать вместе. Так что это было не разочарование друг в друге, не каприз — просто острое желание немедленно отношения прекратить.

Даже обиды не было, перестали встречаться домами, и всё. Каждый раз, продлевая контракт, Гайдебуров обвинял себя в слабости. Таиров, подписывая, — в малодушии.

Была еще одна неплохая премьера, уже в таировской постановке — «Эрос и Психея» Жулавского, можно сказать, бенефис их сценической любви со Скарской. Больше она никогда такого партнера иметь не будет, и при воспоминании о Таирове ее лицо начнет становиться еще печальней.

— Неблагодарный, — скажет Гайдебуров. — Кем он был у Мейерхольда? Актером на выходах? А здесь получил всё и разорил хорошее дело! Но он погибнет, даю слово, ты будешь свидетелем, что без меня он погибнет.

Она молчала, не желая выдать недовольства мужем, ни одним словом не поддержала его, не очень-то веря, что Таиров без Гайдебурова пропадет.

Что-то, безусловно, было в этих трех его попытках режиссировать,

обнадеживающее, в нем самом что-то было, отсутствие страха ошибиться, он даже не давал себе возможности взглянуть — какая под ногами возникала бездна.

И вообще был милый, прелестный мальчик, так хорошо говорил на сцене, так смотрел, а какой приятный запах! Запах не последнее дело в театре, иногда с партнером играть невозможно.

И она что есть сил скрывала недовольство мужем, не сумевшим его удержать.

Оскорбительнее всего оказалась провокация, устроенная Гайдебуровым. Спектакли Передвижного театра всегда шли под суфлера. В «Грозе» суфлера заменил какой-то посторонний субъект и сбил у Таирова, игравшего Бориса, две-три реплики. Скарская устроила скандал, заявила, что играть с актером, не знающим текста, не будет. Гайдебуров всё это вынес на общее собрание, где Таиров, обычно знавший текст назубок, не упрекнул Гайдебурова в полном незнании толстовского текста «Во власти тьмы», когда играть было просто невозможно.

Он догадался, что его провоцируют, но уходить было не время, он извинился перед Скарской. Гайдебуров, изображая великодушие, тоже якобы простил, но не уйти было невозможно. И Таиров ушел, а с ним группа актеров вместе с заведующей хозяйственной частью театра Ольгой Яковлевной Таировой, как было подписано открытое письмо в газету, излагающее инцидент и объясняющее уход.

Гайдебуров возмутился — из его театра не уходят! — и дал такой текст ответа, что изумил не только издавшую виды Скарскую, но и саму графиню, несколько месяцев после этого не приезжавшую в театр.

Что вело его? Обида? Уязвленное самолюбие? Как это от него, Гайдебурова, уйти, что значит принять самостоятельное решение? Это значит поставить под сомнение великое дело Передвижного театра. От него добровольно не уходят. Он написал письмо в газету. Кто-то недобрый вел его рукой, не Скарская, она об этом письме даже не знала. Гордыня написала это письмо, уязвленная в самое сердце гордыня. И он опубликовал послание о черной неблагодарности господина Коренблита, которого три сезона обучал режиссуре, давал лучшие роли, привел к успеху, а тот ушел, да еще внес сумятицу в душу многих актеров. Зачем он это пишет, Гайдебуров не знал, это был камень, пущенный вслед, наудачу. И Таиров ответил.

«К чему понадобилась г. Гайдебурову эта чисто полицейская справка о моей фамилии?! Г. Коренблит очередным режиссером у него вовсе не служил, и вообще каким бы то ни было режиссером в Передвижном театре

не служил.

...Снисходя (Боже, как высокомилоостиво) к выраженному им желанию учиться режиссуре... я дал ему возможность и т. д. Это неправда».

Ему было грустно отвечать. С его ненавистью к конфликтам не хотелось ни в чем разбираться, да еще публично. Он усмотрел низость в поведении Гайдебурова, а низость он не прощал никому, тем более близким людям.

Таиров не любил себя казнить — накладно для души. Но он и не совершал такого, из-за чего нужно было бы казнить. Вот только если предал веру своих отцов...

Но это слишком красиво в предреволюционной России, когда возникала другая вера — марксистская, и ты вполне мог считать себя человеком мира.

Но там, где у человека роится сомнение, там оно и роилось, никуда не девалось, напоминало, напоминало, о чем оно там в современном семействе должно было напоминать?

— Мы же современные люди, — говорила Оленька. — Перестань казнить себя.

А он и не казнил, просто помнил, но так сильно и всегда, что через тридцать пять лет на вечере памяти Соломона Михоэлса попытался перевести еврейский гений в какую-то другую категорию, сделать Михоэлса наднациональным. Когда говорят о патриотизме, — дело плохо, но есть еще похуже, когда говорят о наднациональном. Это когда сам себя загоняешь в тупик. Но всё потом, потом — и Михоэлс, и наднациональное.

Он никак не мог привыкнуть к слову «выкрест» и, возможно, революции ждал так страстно, чтобы избавиться от этого слова. Никогда не совершал над собой насилия, а тут убедил себя, что надо, — и совершил. Малым искуплением стало то, что, роясь в потоке современных пьес, всегда выделял те, что про евреев в России, про участь отца, мамы, его собственную, если бы он не вырвался из Бердичева на эту непонятно откуда взявшуюся стезю, но все-таки его, именно его стезю, способствующую счастью.

Он даже успел параллельно Гайдебурову сыграть в такой пьесе — «Прощай, Израиль» Осипа Дымова.

— Вот мы уедем, — сказал он Оленьке. — Теперь я стал никто, обыкновенный гастролер, без имени, репутации, каких много в России, теперь я — чайка, Нина Заречная. Что будешь делать?

— Поедем с тобой, — сказала Оленька. — Договоримся, чтобы меня взяли на работу, пусть даже костюмером, стирать я умею, в свободное

время буду учить актеров правильно ставить ударения, должны же Бестужевские курсы для чего-то пригодиться.

Знал бы Яков Рувимович, о, знал бы бедный Яков Рувимович, в каких мелочах погряз его сын, пробивая себе дорогу!

Мина Моисеевна умерла в 1907 году. Дети разъехались. Он все сидел и ждал, когда Саша привезет ему университетский диплом, но больше всего — и это знал один только Саша, — он ждал, что откроется дверь и в комнату войдет его сын — великий артист.

Пути Господни неисповедимы. Разобравшись с Гайдебуровым, как казалось ему, навсегда — а это слово он не любил, — Таиров переехал в Ригу.

По Евреинову, театр создал мир, но следует все-таки уточнить — не везде. Не в Риге, что недалеко от Петербурга, но совсем-совсем другой, проще, но как-то бесцеремонно проще, скучней, благообразней, чинней, что создавало в театре ощущение вечного покоя и позволяло никуда не торопиться.

Тезисы к спектаклю можно было бы читать по тетрадке, что Таиров ненавидел, но сразу понял, что следует произвести на своего нового хозяина, г-на Михайловского, прежде всего, солидное впечатление.

*

Его никто не торопил. Он чувствовал себя как муха в банке, в которой еще полно варенья.

Светлый, просторный город, несмотря на обилие людей, можно сказать, пустоватый, он напоминал народное гулянье — прошло и как будто не было ничего.

Мурочка вертелась весь день в театре, рядом с мамой, как всегда, ухитряясь никому не мешать. Встречая ее в коридоре, он удивлялся, что у него есть дочь, а она любила, забираясь в партере под кресла, прислушиваться к его репетициям. Бог знает о чем он там говорил, но это был голос ее отца, так редко слышимый в доме. Когда он приходил, она уже спала.

На первой же репетиции в Риге он сказал:

— Все мы каторжники, прикованные к одной тачке. Всё говорит мне — не оставлять ни за кулисами, ни внутри себя вспышек недовольства. Моя дверь открыта. Кто я? Модернист, стилизатор, натуралист или иной? Как бы я ни ставил, буду требовать от актера художественного реализма. А

теперь прошу любить меня и жаловать.

Он засмеялся, и они тоже в ответ, но как-то жалобно, не понимая, что их ждет.

Он говорил им о МХТ, как о высшем сознании в хаосе театра, о реализме вещей, затмивших актера, о подражании жизни. И о Мейерхольде, сумевшем после того, как МХТ зашел в тупик, призвать к барельефной, статуарной, условной красоте. За что он Мейерхольду благодарен.

Но это новый тупик. Нельзя одним ключом открыть все пьесы. Он предлагает «индивидуацию». Пьеса диктует стиль, форму, которые обязательны, а не стиль театра диктует стиль пьесам.

Не надо бояться упреков в эклектизме. В искусстве эклектизм — рычаг его эволюции.

Пьеса должна находить выражение соответственно ее внутренней сущности.

Метод постановки — создание впечатлений, картин.

Игра актеров должна быть выражающей сущности, а не случайные характеристики.

Здесь следовала ненавидимая Гайдебуровым цитата из Льва Толстого о насморке у Наполеона. Насморк этот в роли Наполеона ничего не добавит, наоборот, загорodит от зрителя заметное важное.

— Вот главные моменты деятельности режиссера, — говорил Таиров. — Первое — ознакомить исполнителей с планами постановки, ее основаниями, ее рисунком (стиль мизансцены и внешних движений). Второе — на фоне этого рисунка исполнитель может начать импровизировать. Третий этап — все свести к целому, отбрасывая лишь недостатки. Потому что нужен ансамбль.

Все эти соображения в самом деле принадлежат ему. Он говорил как человек, сдерживающий новое, часто прямо противоположное тому, что он перед ними произносил.

Это новое требовало других слов, а главное, других усилий, для него нужно было прежде всего узнать самого себя, а это страшно, легче пройти вместе со всеми по дороге, отбрасывая ненужное, оставляя только свое.

В театре столько возможностей, сколько людей, идей же гораздо меньше, они все в тебе одном, а кто ты? Какую участь себе готовишь? Кем назовешь себя? И назовешь ли? Или попытаешься скрыть за уже найденным другими, чужим?

Подчинить себе душу как тело, выявить ее физические намерения. У Станиславского получилось, у Мейерхольда, а у него? Кто он рядом с ними

— пигмей? Или равный? И самое главное — есть ли он вообще? Имеет ли право то, что он ощущает в себе, называть новым?

Он никогда ни в одном актере не видел себя со стороны. Ни один встреченный им актер не предьявлял ему возможностей его будущего театра. Хотя великих среди них было много, себя он к ним не причислял.

Потому что актеры — это наше продолжение в пространстве. Это мы сами — только идеальные. Таких он не встречал. И потому боялся бездоказательно говорить о своем. Но оно уже мерещилось.

В Риге он начал ставить «Анатэму» — корявое, нелепое, сложносочиненное, леонидоандреевское, поставленное уже и Станиславским, и Мейерхольдом. О том, как старый мудрый еврей сопротивлялся искушениям Сатаны.

Анатэму, то есть Сатану, играл он сам.

В этой пьесе он был вместе с автором на стороне евреев, хотя знал о своих соплеменниках куда больше Леонида Андреева.

В этом городе насмешка над местечковостью была в чести. Причем не над своей собственной, латышской, а над узаконенной, еврейской. Актеры готовились, кичась жалким своим незнанием, картавить и размахивать руками. Зная о происхождении Таирова, о его переходе в лютеранство, они надеялись, что и он пойдет на это с удовольствием.

Но он разгневался. До слез. Очевидцы могли поклясться, что заметили эти слезы. Он мог бы показать актерам, как ведут себя евреи, когда они несчастны, вспомнить бабушку, маму, ярмарку в Ромнах, невесту, насильно выданную замуж, но не стал этого делать.

— Реализм должен быть благородным, красивым, я сказал бы, духовным, а не мелочным, подражательным, натуралистичным, это уже не искусство, — сказал он.

Не бытовая картина, а трагедия разума и веры. Нужна внутренняя простота, нужно совершенно снять еврейский акцент, копирование еврейских местечковых интонаций.

И обратился к Ветхому Завету, единственному защитнику народа, но какому! Вечная книга спасла евреев и в этот раз.

«Ставить в тонах старинных офортов или гравюр. Белый, черный, желтый, серый и коричневый. Конечно, разных оттенков. Затем, чтобы такие различные декорации как „У врат вечности“ и „Базар“ не казались декорациями реальных пьес, по бокам и сверху вместо кулис и падуги материи, записанные древнееврейским орнаментом, свободно подхваченные в разных местах шнурами, наподобие талесов. Это объединит декорации. Темнота в начале и в конце актов».

Как-то так получилось, что вместе с глубоко личным, выстраданным всё остальное тоже становится для тебя важным. В пространстве «Анатэмы» возникал метод, снова помогли свои, результаты были скромные, намерения страстные, но мысли пришли и остались.

Мысли о трехмерном пространстве, об эмоции как приоритете в способе существования, о скупом определенном жесте, вытесняющем слово. Евреи не размахивали руками, они действовали по-библейски, творили поведение во имя своего Бога и потому не позволяли себе ничего лишнего.

Это были новые, его евреи, от которых он ушел и перед кем не переставал чувствовать вину.

Что для художника страдание? Что-то растворенное в душе навечно, чьего имени не помнишь, но оно с тобой, что тут поделаешь?

«Анатэма» получился. Правда, без особого успеха в городе, больше для самого себя.

Каким же наивным все это кажется с высоты сегодняшних театральных познаний! Таиров сохранил верность наивности, несмотря на возможность прослыть неглубоким. Прежде всего, ясность намерений, наглядная ясность. Психологический театр с его двойным, тройным дном презирал это понятие, условный театр крыл гротеском, а Таиров упорствовал, что-что, а упорствовать он умел.

ЦЫГАНКА МАША

Сначала он вглядывался в ее лицо, вглядывался — кого-то она ему напоминала. Не мог уловить, одно мерцание, улыбается неуловимо, только что была улыбка, и вот — растворилась, снова возникла, чтобы потом вернуться, говорит тихо и внятно, где-то он уже слышал такую речь.

— Что с тобой? — спросила Ольга, сидя рядом. — Тебя что-то беспокоит? Нам уйти?

Он взял ее руку в свою, будто испугался, что действительно хочет уйти, и просит, чтобы его удержали.

Она ничего не поняла, просто грела ладонь, растерянная.

Подумал: «Здесь играла Комиссаржевская» — и тут же отбросил лишнее.

«Вера Федоровна своя, а эта нездешняя. Она вернется?» — подумал он о той, что только что была на сцене. Ему показалось, что он произнес это вслух. Взглянул на жену, нет, все в порядке.

«Я плохо помню пьесу. Конечно же вернется. Цыганка. Она нужна для сюжета».

Он попал на спектакль случайно. Ему сказали, что в старом ансамбле Александринки играет молодая мхатовская актриса, он взял Ольгу и пошел. Спектакль игрался на сцене Мариинки в помощь нуждающимся актерам.

Такой был отвратительный день, что хотелось испортить его окончательно. Он редко позволял себе меланхолию, а теперь решил даже и не скрывать.

Он даже не поинтересовался, как ее фамилия, только у театра прочитал на афише — Коонен.

«Неплохая гастрольная фамилия, — подумал он, — Алиса Коонен. Почти Элеонора Дузе».

Это его немного насмешило, и в театр он вошел примиренный. Александринка всегда покоряла его благополучием. Он вообще любил музеи. Пока они целы, ничего страшного в мире не произойдет. Александринка была тем самым музеем, что перевоспитал даже Мейерхольд — он начал ставить спектакли во славу Александринки.

«Живой труп» тоже был его спектаклем, но сам Мейерхольд, хвала Богу, тогда отсутствовал и не мог продемонстрировать своим длинным носом публике, верно играет цыганка Маша, не верно...

«Я не могу разглядеть ее лица, — подумал Таиров. — Надо попросить

у Оли бинокль, мы сидим достаточно близко, что со мной?»

Но не попросил, просто перестал смотреть, испытывая непривычное для себя чувство неловкости, будто боялся быть в чем-то уличенным.

«Кто-то решил на ней подзаработать, интересно, что получит она? Наверняка обманут».

По привычке стал подсчитывать, сколько может стоить такая гастроль, и ужаснулся сам себе.

«Не за этим она сюда приехала, — подумал он. — Зачем-то она все-таки сюда приехала? Когда же она, наконец, вернется?»

Чтобы отвлечься, он стал разглядывать ярусы, ложи, искать знакомых, но никого не находил. Пока он был в Риге, Петербург подменили или теперь принято так чинно смотреть в Мариинке?

«Ищут ответа на вечные вопросы, — подумал он. — Стреляться не стреляться? Нынче стреляться модно».

Но вот она запела, и нехорошие мысли сами собой ушли. Пела она неплохо, как-то доверительно, будто была знакома и с теми, кому пела, и о чем.

«Когда они, наконец, перестанут ее разглядывать, — подумал он с раздражением о партнерах. — Это актерское разглядывание, они сравнивают ее с собой, ревнуют к залу. Какие дураки! Они так и Комиссаржевскую в „Чайке“ разглядывали, на своей сцене, пока не сглазили!»

Теперь он был уверен, что в судьбе Веры Федоровны виноват вот этот самый актерский сглаз александринской сцены. Нужна была Комиссаржевской эта «Чайка», оставалась бы в Москве, в Художественном... И эта оттуда же зачем-то приехала!

Он стал искать в ней черты Художественного, со всем этим их вниманием к подробностям, к особому произношению слов, не подчеркнутому, а как бы наспех, характеристикам, которые только одни могли бы его отвратить, но эта пела, да, да, она говорила как пела, будто это он сам учил ее! Какая глупость, просто характерная роль, цыганка, режиссер искал особую напевность речи, что тут удивительного, цыганка имеет право так говорить.

«Господи, — подумал он. — А как она, эта девушка, говорит, когда уходит за кулисы? Неужели всё для одной этой роли? И весь фокус только в том, что она играет цыганку?»

Он испугался, что может встретить ее случайно где-нибудь — в кафе, на вокзале, — их представят друг другу, и она заговорит обычным высоким актерским голосом, так что он заткнет уши и убежит.

Сколько же ему придется скоро выслушивать таких голосов да еще увлечься ими, чтобы продолжать хоть как-то работать!

«Зачем Станиславский позволил ей эту гастроль, он не почувствовал опасности. Неужели уговорила? У нее, наверное, возлюбленный здесь в Петрограде».

Он попытался взглянуть на нее: среднего роста, крепкая, уверенная в движениях, такая же, как он сам, когда выходит на сцену.

«Не хватало мне еще найти между нами сходство, я становлюсь смешным. У нее темные глаза, такие глаза исчезают под светом, но ее — почему-то видны, хотя я и не смотрю, что я делаю, Оля увидит, что я не смотрю на сцену».

И он взглянул, чтобы заставить себя упереться в нее взглядом, и понял, что теперь, разглядев ее всю, потерял самое прекрасное, что в ней есть, — голос.

«Только бы она не подскользнулась, — подумал он. — Это тяжелая сцена, она хорошо поддерживает юбку, совсем по-цыгански, но юбка слишком длинная, от портала к portalу идти далеко, она обязательно поскользнется».

И она поскользнулась, но так ловко, будто это действительно было необходимо, перед тем как опуститься на колени перед Федей Протасовым и обнять его.

«Застрелиться бы», — подумал он, совсем как Протасов, но оставался сидеть в роскошном кресле Мариинки со всеми своими желаниями.

«Она независимая, — подумал он. — Как с ней справляется Станиславский, что заставляет мхатовцев терпеть эту независимость, это несходство? Она, несомненно, своевольная — не Маша, а эта самая Элеонора Дузе, то бишь Алиса Коонен. Как ей удалось уговорить Станиславского отпустить ее на гастроли? Она может испортиться, возомнить о себе, они дорожат скромностью своих воспитанниц. Эта никогда не была скромной», — думал он, в то время как пальцы Ольги искали его ладонь, давно уже втиснутую где-то между стенкой кресла и сиденьем.

«Кто сделал ее такой?»

Мысли его приобретали другой характер, он сидел в Мариинке, глядя на сцену этого великолепного театра, слушая толстовский текст, видел перед собой совсем молодую актрису, думая совсем не о том, хорошо или плохо она играет, — только о ней самой.

Надо было что-то решать, он, слегка наклонившись к Ольге, шепнул:

— В антракте уйдем, мне не нравится.

— Почему? — совсем растерялась она. — Девушка чудесная.

И от этого ее признания, оттого, что она все это время чувствовала то же самое, что он, но нашла в себе силы произнести, ровно и правильно начало стучать сердце.

— Я, кажется, решился, — сказал Таиров. — Пока шел спектакль, я размышлял. С Ригой покончено. Едем в Симбирск.

*

Есть вещи, о которых не хочется вспоминать, но они должны были произойти. Весь Симбирск — как головой в кипящую смолу, но не быть Симбирск не мог. Он как бы даже запоздал с Симбирском.

Перенести семью из рижской благодати, из размеренности рижского быта в Симбирск, чтобы сразу — в крайность русского провинциального театра, но зато главным режиссером с правом формировать репертуар.

Он уже ездил в Симбирск на гастроли с Гайдебуровым. Это было даже не эпизодом — чем-то промелькнувшим, не оставившим следа в сознании. Кажется, в тот приезд он не успел осмотреть город. Приехали, отрепетировали, отыграли, уехали.

А теперь предстояло жить и решать, как жить художественно этому не нуждающемуся в театре городу с полусотней тысяч жителей, как заставить их приходить в театр, что смотреть?

Он должен был сформировать труппу, сложить репертуар, взять на себя ответственность. Антрепренеры были прыткие, молодые.

Его участие в деле они считали удачей и очень постарались на первых порах: обустроили театр, обновили мебель, заказали новые декорации.

Симбирском была забита голова, и всю свою жизнь он извлекал что-то из своего горького симбирского опыта. Он поставил здесь сорок спектаклей, сыграл пятьдесят ролей, он заставил симбирцев с удивлением обнаружить, что в их жизни появился театр. Он сердился, негодовал на леность зрителей, но все-таки заставил. Он существовал на грани провала, выпуская чуть ли не каждый день по премьере, пусть часто не самого высокого вкуса пьесы — только бы успех. Не успех искал его в Симбирске, он сам искал успеха. Он научился создавать это звонкое, пустое, вполне доступное чудовище, именуемое успехом.

Для этого надо просто перестать быть оригинальным, то есть самим собой, надо стать ими — теми, кто в зале, ими, никогда не видевшими театра, редко видящими, впервые, но откуда-то знающими, как должно

быть на сцене.

Трудность для него и других была та, что он складывал репертуар из пьес, не знакомых актерам. А это означало, что нельзя было скомбинировать спектакли из уже наигранного репертуара. Актеры чаще всего приглашались в провинцию из расчета повторить что-то уже известное. А здесь — странные поиски г-на Таирова, ищущего со всех сторон лазейки в душу симбирского зрителя.

Только в этом городе Ольга Яковлевна и Мурочка поняли, вернее, догадались, что их отец и муж — безумец.

Быть преданным тому, что не доставляет тебе радости? Работать из упрямства, из чувства долга, только потому, что обещал?

Им было трудно понять, что такая работа — все равно как вмешательство в уличную потасовку, одному разметать несметную толпу дерущихся.

Он шел на это. Ему хотелось отравиться театром. Убедиться, что работать так, как он мечтал, невозможно, что вообще работать в театре невозможно. Он разрушал иллюзии одну за другой.

Тем удивительней было, что какой-то опыт собирался, оседал в нем. Он научился заполнять целые куски жизни интермедиями — не главным.

Потом в Камерном в поисках рубля, пользуясь симбирским опытом, он сумел ставить не любимое самим, но беспроектное по отношению к зрителям.

Здесь же он переел драматургии, почувствовал к ней что-то вроде ненависти. Потом ненависть сменилась чувством превосходства. Любую пьесу театр быстро подчинял себе. Он просто пользовался пьесой, все играло как бы без нее, текст был не нужен. Просто заполнял слух зрителя какими-то словами, воображение — сюжетом.

Главным стали актеры, которым чаще всего безразлично, что играть, лишь бы играть. Они хотели быть заняты каждый вечер, иначе все бессмысленно.

Штампы сверкали на сцене, штампы, привезенные со всей России. Здесь были люди из Петербурга, Киева, Саратова, здесь были хорошие умелые актеры, и он поверил в силу штампа, ремесла, в силу актерских умений, чаще всего возникающих из отчаяния, из того, что почти никто ничем не поможет.

Он обязан был помочь, но не успевал, надо было ставить, ставить, ставить. Город становился прожорлив, городу понравились эти игры в театр, каждый день по премьере. Его старались развлечь, причем неистово, изобретательно, было о чем думать по ночам перед сном, после театра.

Местные щелкоперы стали поднимать голоса, вмешиваясь в дела театра, поругивать Таирова.

Он смеялся: «Проснулись!» А на самом деле ему было тошно от этих маленьких собственных ухищрений. Видел бы его сейчас Гайдебуров! Вот посмеялся бы: где убеждения, где принципы! Одна изощренная бухгалтерия — не проиграть сезон, выйти хоть с небольшой, но прибылью. Это ему удавалось, он научился сводить концы с концами, брать на себя ответственность.

Безумие Симбирска, казалось, никогда не кончится. Но и в этом безумии, когда никто, даже Оленька, не понимал его намерений, он внезапно догадался, что полюбил другой театр, совсем другой, не тот, прежний, выстраданный — больших страстей и высокого пафоса, а театр мелодраматических приемов, дурного вкуса, бульварный. И не устыдился.

Ставя спектакли в Симбирске, он сумел внушить себе, что ставит их где-то на окраине Парижа, и к нему идет веселый народ, требующий простых развлечений.

Он стал вникать в суть таких развлечений. Оказалось, что здесь все непросто, масса секретов. Главный из них — манера игры. В ней не должно быть никакой многозначительности, как можно меньше смыслов, больше музыки, как можно меньше слов — больше мимической игры, пауз.

Не успевавшие выучить текст актеры с радостью «брали» паузы, как принято говорить в театре, без слов развлекали зал. Он не успевал подчистить мизансцену, уточнить жест, но он успевал развлечь зрителя в паузе. И она не обязательно становилась цирковой репризой коверных между номерами, она становилась необходимой частью спектакля, даже основой. Он был неистощимо изобретателен на тишину.

— Знаешь, Оленька, — сказал он, — несмотря на этот ужас, я начинаю уметь все больше, я начинаю владеть этим прожорливым чудовищем — провинцией. И, если бы не вина перед вами, не обещание отцу стать образованным человеком, я бы остался здесь навсегда и погиб вместе со своим неумным зрителем. Знаешь, интересно, интересно, без подготовки, на бегу, с отчаяния, интересно, что можешь из ничего, из пустоты сделать нечто, и держать их драгоценное внимание.

Это было равносильно разврату, которого ищешь, потом ненавидишь, потом не можешь оторваться.

Мурочка росла обыкновенным ребенком, доброй скучной девочкой. С такой династии не создашь, ну и слава богу. Она называла его папой и с недоверием заглядывала в глаза — папа ли?

Он умел общаться с детьми, но ему было некогда. И тут набегала

Оленька, забирала девочку и начинала весело нашептывать — какой у нее замечательный папа и какие чудеса затевает он в своем театре.

Девочка угрюмо выслушивала — чудеса ей были не нужны, нужен был отец.

А между тем такой душевный надрыв не мог пройти бесследно, их начинало тянуть друг к другу, его и актеров, раньше он всегда умел хранить дистанцию, было куда девать себя, — это необходимо в театре, но здесь в Симбирске одни и те же лица с утра до ночи мелькали перед тобой, нескончаемая лента впечатлений, как в кино, и все, особенно зимой, сбивались в кучу, и он вынужден был выслушивать пьяный актерский бред, всю эту глупость несостоявшихся честолюбий, жалоб на судьбу, на жизнь, на самих себя, и особенно на него, г-на Таирова, увлекшего их в Симбирск и создавшего что-то вроде всемирного потопа.

Они с наслаждением припоминали какие-то мифические триумфы в больших городах, в хороших антрепризах, они рыдали, хохотали, безумствовали, выработав в нем привычку к актерской экзальтации, к демонстрации сценических приемов в жизни.

Он терпеливо слушал, терпеливо отвечал, он вообще научился с холодным сердцем воспринимать актерские страдания и никак не мог объяснить Оле, что их слезы, их появления посреди ночи, крики под окнами, безумства не есть настоящее, а всего лишь инерция игры, того самого театра для себя, о котором писал Евреинов, и страдания эти совсем из другого материала, чем у людей, страдающих по-настоящему.

Но, если он хочет когда-нибудь руководить настоящим театром, если захочет, он должен научиться стойко воспринимать эти безумные стоны, находить слова для успокоения, потому что окриком и призывами это остановить нельзя.

Собственным страданиям артист верит больше, чем собственным спектаклям, но зато, открячавшись, спокойно спит. Оригинальность актерской жизни — именно в таком буйном поведении вне сцены, здесь они делают всё, что ты там им не позволяешь.

В неумеренных дозах артист пользуется свободой, но это их единственный опыт в жизни, откуда взять другой между репетицией и спектаклем?

— Но есть же книги, — говорила Ольга. — Есть же собственные мысли, наконец.

— Книги читаю я, — сказал Таиров. — А они безумствуют. Это их четкое разделение, их выбор. Это их доверие мне.

Но он, свидетель их неизлечимой болезни, следил, как, увлекаясь, они

внезапно выздоравливали на репетициях и становились людьми. Сколько же они умели, откуда столько смелости уметь?

— Актер притворяется беспомощным. Это, прежде всего, воля к действию, — говорил он.

Его собственный актерский опыт был суховат, рассудочен, он умел направить темперамент, знал, когда его направить, но он не умел быть счастливым, совершать глупости.

Это был их хлеб, их удел — развлекать, безумствуя, обнаруживать в себе такие страсти, в которых, видя ежедневные повадки, и не заподозришь.

Актер — это не только воля к действию, это летальный исход, превращение чего-то аморфного, вялого, в способность глубоко и сильно чувствовать — вот что его потрясло.

Люди с мешками под глазами, с небритыми лицами, неопохмелившиеся, дремлющие на репетициях люди — вот кумиры симбирских зрителей, теперешняя его компания. Он огорчился. Ведь пришел он в театр только за ними, ради них, а тут такое испытание.

Вместе с ним она штудировала учебники по римскому праву, статьи из столичных журналов, она была женщина, старше его на четыре года, мудрей, она любила. Она готова была сдать за него эти злосчастные экзамены на юридическом, если бы он не был так же ловок в учебе, так безумно вынослив, как и во всем, где-то в его мозгу был встроен ларец, в котором всё помещалось, и она, и Мурочка, и театр, и родные, и этот вечный университет.

Он, Таиров, сумеет, — знали все, — он справится, и, зная это умение, ничуть его не жалели.

Это было и счастье, и несчастье, он шел, подталкиваемый другими в спину.

Она делала за него, он — за других, а кто поможет ей, Мурочке? Почему-то казалось, что дьявольское его терпение когда-нибудь истощится. Он никогда не был маленьким, всегда старшим. А, по сути, мечтал оставаться тем самым мальчиком, которого она знала по Бердичеву.

Жизнь не давалась.

Он научился в Симбирске играть и ставить почти каждый вечер не то, что хочет. Он научился в Симбирске ритмичной повседневности театра. Считал рубли, подписывал бумаги, спорил с антрепренерами, доказывал, доказывал, следил, чтобы в этом невозможном хаосе жизни сохранялась хоть какая-то иллюзия порядка, порядочности и верности идеалам.

И все-таки, не давая себе привыкать к дурному, повинуюсь инстинкту самосохранения, он попробовал еще раз в Петербурге всё сначала. Не считая загадочного тифлисского весеннего сезона, о котором — ничего, кроме записи в плане не написанной им книги. Он попробовал в театре у Рейнеке, где поставил два последних в череде своей злосчастной жизни спектакля — «Изнанку жизни» Бенавенте и «Бегство Габриэля Шиллинга» Гауптмана. Поставил очень надежно, целесообразно, колесико к колесику, в лучших традициях Малого театра, после чего окончательно убедился, что ставить спектакли он умеет и больше не хочет. Все, надоело.

Надоело мучить семью, тревожить душу несбывшимися надеждами.

Трезво-трезво, как ему удавалось в крайние моменты, он увидел себя со стороны и понял, что заигрался. Ему двадцать пять лет, он не Божьей милостью, а непонятно каким образом стал называться режиссером, актером. Ему, видите ли, так захотелось!

И все это беспочвенно, таких, как он, тьма, проку от них — никакого.

Мнимый театр, которому он поклонялся, не существует. Во всяком случае, не дается.

Девушка, оставленная им на сцене Мариинки в одиннадцатом году, далеко, и связи между ними никакой нет. Он понял, что нервы расходились, жизнь не удалась, театр надоел, пора сдержатъ слово, данное отцу.

В постановке самого консервативного режиссера тех лет Евтихия Карпова покорно сыграл свою последнюю роль Мизгирия в «Снегурочке» и окончательно убедился, что продолжать с актерством не стоит, пора возвращаться в университет.

Планы были самые серьезные. Закончив юридический, перебраться в Москву, поступить в коллегия адвокатов — там нашлись друзья еще по Киеву. Начать практиковать.

Он наконец понял, что уже взрослый, что времени мало, чтобы успеть.

Ольга Яковлевна с ужасом следила, как рвет он сейчас с тем, ради чего родился, но сделать ничего не могла.

Он уходил из театра с такой же силой, как и та, с которой туда рвался.

И он закончил университет. И он порвал с театром. Расскажи ему сейчас, что осталось за плечами, не вспомнит — слишком быстро все отгорело.

Но, как это обычно бывает, остался в прошлом один эпизод, как соринка в глазу, чреватая последствиями.

В театре Рейнеке после спектакля по Гауптману заглянул к нему в уборную очаровательный человек с кавказской внешностью, представился Марджановым, режиссером Художественного театра, и очень хвалил.

Таиров что-то буркнул, ему даже не польстило, он никогда не слышал о таком режиссере Марджанове и не считал последний свой спектакль шедевром.

Главное осталось позади, кануло в прорву Передвижного театра, Риги, Симбирска, непонятно откуда взявшегося тифлисского сезона. Более ста ролей, семьдесят постановок, их уже не хотелось перечислять, все в записной книжке — без указания дат и театров.

Он потерял присущее ему чувство историзма и стал воспринимать свою жизнь как напрасно прожитую. Избалованное, возомнившее о себе еврейское дитя решило заняться театром. Он был способен проявить себя в чем угодно, он вообще был очень способным человеком.

Теперь он не завидовал себе прежнему, яростно рвущему с прошлым. Тот юноша был неуёмный, горячий, самовлюбленный. Он не хотел его знать, с той же яростью рвал с результатами своей жизни, теперь надо успеть наверстать, стать богатым немедленно, осчастливить Олю и Мурочку. Сколько можно образованную интеллигентную женщину таскать за собой по провинции только потому, что ему внезапно взбрело в голову считать себя художником. Он винился перед ней ежевечерне, как бы ища опору своему решению в этой вине перед ней.

Спорить было бесполезно, он переделывал все это так же убедительно, как репетировал.

Он сжигал мосты, не оставалось ни одной зацепки, чтобы вернуться. Теперь он окончательно воспринимал свою жизнь как провалившийся спектакль, как пустую смену впечатлений только зря растревоженной души.

Ушла Комиссаржевская, оставив надежду на свое бессмертие, оскорбил Гайдебуров, хотя это были явления несравнимого порядка. Унизил Симбирск, заполнивший жизнь повседневностью, и над всем этим — Ольга, Мурочка, отец, теперь ему начинало казаться, что он живет только ради них, и никто не сумел бы его переубедить.

И как всегда, с педантизмом первого ученика он выполнил все, что наметил, — закончил университет, начал работать в области права, переехал в Москву, поступил в коллегия адвокатов.

Он сумел убедить себя, что в жизни еще много настоящего. Общество ждет от него громких судебных процессов, обличительных речей во имя справедливости. Вот торжество, вот театр, настоящие результаты.

Государство разрушается, реакции позволено всё, Распутин, коррупция, черная сотня. С какого-то момента он понял, как и очень многие, что жить в России стыдно, не то что заниматься здесь театром!

Ему стало нечем дышать. Он решил изменить всё, что еще возможно. Снял небольшую квартирку в доме Нирензее — был такой примечательный дом в Москве для малосемейных. Там было так уютно, что непонятно, как можно жить счастливей и лучше.

Ольга Яковлевна тоже стала искать работу, ей было легче, физико-математическое отделение Бестужевских курсов давало большие возможности — не то что заведовать постельным бельем и вениками в Симбирске. Если что и тревожило ее сейчас, то одна только мысль — куда заведет ее Сашу невероятное заблуждение, что ни театр ему, ни он театру абсолютно не нужны.

И тут кто-то положил руку ему на плечо.

— Хорошо, что я вас встретил, — сказал Марджанов. — Вас не узнать, в Петербурге вы были другим, каким-то переполошенным, а сейчас вполне благополучный молодой человек. Даже улыбаетесь как-то солидно. Кто вас научил так улыбаться, вы совсем неузнаваемо улыбаетесь! Или вы меня не узнаете? Я Марджанов.

— Узнаю, — не находя сил снять улыбку с лица, сказал Таиров.

— Так вот, всё сходится, иначе я бы вас никогда не встретил, вы должны будете взять на себя две постановки в Свободном театре у меня. Вы читали в газетах, что я затеваю в Москве новый театр в саду «Эрмитаж»?

— Не читал, — продолжал улыбаться Таиров.

— А еще стараетесь произвести впечатление образованного человека! Газеты читать надо. Пойдемте, где-нибудь посидим, да хоть в том же самом «Эрмитаже», как он мне осточертел!

И он повел его в сторону сада, о котором речь впереди, и там, за столиком, рассказал многострадальному Александру Яковлевичу о проекте создания синтетического театра, смешении всех жанров, самых разноплеменных — всех, от оперного до пантомимы, с приглашением в труппу крупнейших звезд Москвы и Петербурга, с привлечением сильной и талантливой режиссуры — Санина, который, как и он, ушел из Художественного, его самого, Марджанова, и конечно же Таирова, не случайно же он шел к нему навстречу, когда тот о нем думал, о, не случайно Провидение вело его!

— Ну что, согласны? — спросил он Таирова, сверкая всем своим кавказским обаянием, не предполагающим отказа. — Гонорар приличный,

всем ведаёт некая Суходольская, женщина взбалмошная, но моя родственница, что для нашего дела немаловажно. Ставить что будете?

— Константин Александрович, — начал Таиров осторожно, ему не хотелось разочаровывать такого прелестного, вложившего столько сил в объяснения человека. — Дело в том, дело в том...

— «Покрывало Пьеретты», — вдруг сказал он, — Шницлера и Донаньи. Как мимодраму. Я давно уже думал, но для этого нужны особые актёры.

Он ненавидел себя за малодушие, он не понимал, откуда взялась эта треклятая Пьеретта. Он и подумал о ней в жизни только один раз, случайно, где-то, кажется, на лекции о презумпции невиновности.

— Алиса, — сказал Марджанов. — Коонен Алиса. Вам мало такого чуда? Она тоже ушла из МХТ и уже подписала со мной контракт. Правда, я сам обещал, что буду для неё ставить, но мы сумеем её уговорить.

Как возвращается жизнь? Сначала надо понять, как она уходит. Здесь мало объяснений незадавшимися обстоятельствами, да и что объяснять этому по-настоящему увлечённому человеку, скорее всего, сумасшедшему, которому не надоел театр, и он, глядя на маленькое, неказистое здание театра «Эрмитаж», развивал сейчас перед ним проект создания грандиозного, небывалого театра, которому чудом суждено было разместиться в этом здании, в этом саду, и с небывалым кавказским размахом требуется уже завтра начать работу, сейчас же, и покорить человечество.

Ясно было, что ничего хорошего из этого не выйдет, несмотря на капитал Суходольской, ясно, что это авантюра, но ведь именно авантюры, её грешного тлетворного дыхания не хватало его жизни — вот что он понял сегодня.

«Во мне слишком мало авантюризма для театра, — подумал он. — И всегда так было, я только считал себя кондотьером, пиратом, а на самом деле был тихим бердичевским мальчиком с непомерными амбициями. Что скажет Оля, что скажет отец?»

— А она согласится? — спросил он Марджанова.

— Кто? — не понял Марджанов. — Тетка? Попробовала бы она не согласиться!

— Я говорю об этой девушке из МХТ, — сказал Таиров. — Я видел её в «Живом труп» в Петербурге. Она может сыграть Пьеретту.

— Вот видите, — крикнул Марджанов, — я так и знал, что мы договоримся! Конечно же согласится. Вы всё поймете, когда узнаете её. Она умница. Среди талантливых актёров, признайтесь, это не частый

случай. Говорят, — он перешел почему-то на шепот, — что Станиславский, узнав о ее уходе, назвал меня негодяем и пригрозил убить. Представляете гнев самого Станиславского! Впрочем, откуда вам знать? Так что я теперь под Богом хожу. Уж вы не оставляйте меня, ради Христа, — вдруг попросил он так жалобно, будто все дело действительно было в угрозе Станиславского.

— Затея великая, — сказал Марджанов. — Если уж падать, то...

Он недоговорил.

— Пьеретта? Это то, что у Мейерхольда идет как «Шарф Коломбины»? Сравнения не боитесь? А вы смелый молодой человек! Мне еще тогда в Петербурге показалось, что смелый, но уж очень перед собой честный.

— А вы попробуйте почаще заблуждаться, — сказал Марджанов, подзывая официанта и расплачиваясь. — Знаете, как интересно? В ушах звенит. Ну, все, завтра, Кузнецкий, 11, в контору к Суходольской, жду.

И он бросился к выходу из сада.

*

Знала ли Алиса Коонен, что идет навстречу ему? И согласна была бы покинуть Художественный театр, если бы знала? Конечно. Другая — нет, никогда, а она — сразу, еще только родившись, сразу взявши верный курс туда, к себе самой, к горизонту, — она бы согласилась.

Потому что сразу, как только стала осознавать себя в жизни, поверила в свои силы.

Потому что сама была частью этого мира, не просто удачливой актрисой Художественного театра, а именно полноправной частью этого мира, возможно, даже одной из его основ.

Так она не боялась думать, не крестясь при этом, так она понимала себя. Солнце светило ей с правильной стороны, она шла по солнцу и не могла ошибиться.

В пятнадцать лет поступила в школу Художественного театра. А как же иначе! Хотела стать актрисой всегда и сразу же поступила. Без всяких ухищрений, одним только своим присутствием в театре очаровала строгого своего учителя Станиславского настолько, что сразу стала его любимицей. Он взял ее под мощную свою опеку, и театр не взревновал, театр оценил — кого же еще, если не ее? Он, тиран и деспот, ей, единственной в Художественном театре, позволял ей вольности, всю жизнь внушал себе,

что полезней было бы ограничить ее свободу, а сам поощрял и поощрял.

Без всяких усилий, как в сказках и мифах, она влюбляла в себя людей на всю жизнь — и каких! Скрябин, Леонид Андреев, Гордон Крэг, Качалов, Станиславский. Многие, очень многие были в числе ее знаменитых и чаще всего неудачливых поклонников.

С ними она была только для них, но для всех сразу, всех сразу одинаково полюбившей и потому недостижимой. Ее можно было обнять, приласкать, заставить делать глупости, она была падка на глупости, легко на них соглашалась, но совершенно невозможно было обуздать ее никому не покорную натуру, такую приглашающую к погоне и абсолютно недосягаемую.

И насколько Вера Федоровна — а их можно сравнивать — вверяла себя каждому новому чувству, настолько Алиса Георгиевна почти сразу же, в самом начале отторгала, убеждая возлюбленных, что ее можно только лишь боготворить. И вообще, капля меда вкуснее полной ложки!

Такой она обещала быть на сцене — непокоренной, несхожей, другой, непонятно откуда взявшейся. Она никогда ни для кого не стала своей. Даже для него, для Таирова, дома, когда между ними не оставалось, казалось бы, никакой тайны, она все равно оказывалась где-то далеко-далеко, у себя. И никому не было доступа в ее душу.

Властной рукой она вписывала трепещущие строчки в свой дневник, и все о любви, о любви — в ней самой, в природе вокруг. Она вписывала строчки о губительных страстях, сжигающих ее душу, она писала именно так, всегда патетично, в стиле Камерного театра, когда раньше он был только ее стилем, писала независимо от того, что вокруг менялись времена, целые эпохи, люди начинали думать и писать иначе. Она никогда не менялась, писала так, как решила писать в детстве, замазывая запретное густо-густо фиолетовыми чернилами, вырывая страницы не до конца, оставляя клочки, и опять писала, по диагонали, переходя с лицевой стороны на оборотную, будто опутывала страницы проволокой.

На ревизию своей жизни имела право только она одна и никто больше. Ничего ни от кого не скрывала — просто не собиралась демонстрировать.

Если хотите видеть меня, смотрите, я актриса, я на сцене. Хотите понять — прислушайтесь к моим ролям. В них я вся. Больше у меня ничего нет. Остальное — любовь.

Она ни у кого не отбирала права на жизнь. Она умела ценить созданное другими. Но все это было до нее и ради нее. Чтобы протрубить о ее появлении.

Догадавшись, Таиров отнесся к этому с удивительным спокойствием, и

это было единственной возможностью хоть как-то влиять на нее.

Ее место в мире никто не мог занять, оно было единственным.

Никаких предчувствий, никакой мистики, достаточно было взглянуть на себя в зеркало, услышать собственный голос, увидеть, как меняется выражение лиц, глядящих на нее, чтобы понять — я одна, я одна такая, я одна в мире. Алиса Коонен.

И уж тогда, будьте добры, позвольте принадлежать себе одной, потому что это единственное, что у меня есть.

Она никогда не корила себя ни в чем, не могла обвинить в душевной черствости — какая может быть черствость у актрисы, раскрывшей себя до конца?

Театр существовал, чтобы оправдать ее страсти, ее порывы, ошибки. Театр веками терпеливо, вежливо ждал ее появления и дождался.

Все остальное было до нее. Там и осталось.

Если бы ей сказали, что она недосыгаема, не поверила бы. Каждый день ее гримировали, разгримировывали, поддерживали руки, чтобы помочь надеть платье. Она была вполне досягаемой, когда позволяла земле прикасаться к своим обнаженным подошвам, бегая на отдыхе по деревенскому лугу, она была досягаема, и уж вполне досягаема она была, когда обнимала любимого человека, вглядываясь ему в глаза. Она конечно же была досягаема, но так, что об этом никто не знал.

— Аличка, Алиса, Алиса Георгиевна, Коонен! — вот и всё, что донес ветер, а ему безразлично, что доносить. Донеслось только это — с перечнем ролей, наград, триумфов. Донеслось только это невообразимо загадочное имя — Алиса Коонен, Бог знает откуда взявшееся. По отцу — фламандка, по матери — русская, она могла бы жить где угодно, спрятавшись в звуках собственного имени, она и родилась где-то внутри него. И то, что мы почти не слышим это имя сейчас, ничего не значит. Просто она решила быть неслышимой, она играет там, в себе самой.

Смешные люди, они и не догадывались, что видели не царицу, не комиссара, не беспризорницу, не прокаженную в исполнении Алисы Коонен, а ее саму, предъявленную в десятках ролей, подошедших ей — ее намерениям, ее страстям, ее предчувствиям, что ей принадлежит право стоять высоко-высоко над миром, сверкая холодным недосыгаемым блеском. Каково ему было жить в этом отраженном свете?

С такой уверенностью в себе она пришла в Художественный театр, потом ушла из него, согласилась на бредовое предложение Марджанова и теперь направлялась в так называемый Свободный театр — от кого, от чего свободный? — на свою первую репетицию — к кому, порывая с прошлым,

— зачем, навстречу своей доле, а вот какой, это уже никого не касалось, об этом в дневнике, в дневнике, а страницы-то оборваны, а главные слова замазаны густо-густо фиолетовыми чернилами...

В ТЕАТРЕ «ЭРМИТАЖ»

Она разглядывала его бесстрашно. Будто старшая. На самом же деле была моложе на два года. Зато служила в Художественном театре! Так что он был в сравнении с ней совсем ребенком.

Поначалу, когда узнала, что ставить будет он, попыталась возмутиться, но Марджанов взмолился:

— Алиса, дорогая, попробуйте, придите на первую репетицию! Поверьте мне, он мастер, я видел его работы, настоящий мастер.

Выдержав паузу, она согласилась. Согласилась не репетировать — приглядеться. У нее всегда была возможность уйти. Кто на свете ее свободней?

Она любила вдохновенных мужчин. Талантливые в работе они преображались и начинали напоминать ей коней, метались по лугу, под солнцем, отбрасывая тени.

Она искала в нем талант, вдохновение, оглядывала его как мужчину.

Он оставался спокойным, слушая музыку в оркестре, делал какие-то свои пометки в записной книжке.

«Хочет показаться взрослым», — подумала она.

Ей захотелось зевнуть и выйти, пусть мучается, что не сумел увлечь, но, подумав, что это слишком, она расслабилась в кресле, постаралась вытянуть ноги, сидела в равнодушной позе.

Какая дыра! Трудно представить, что здесь начинал Художественный театр — этим ее тоже попытался увлечь Марджанов.

— Идем по следам Художественного, но к другой цели!

При чем тут Художественный? Там был Станиславский, а здесь этот аккуратный молодой человек с умненьким личиком. Кажется, он даже и не попытался понравиться ей. Удивительно, о каком творчестве в этом неуютном сыром сарае может идти речь. Даже музыка Эрнста фон Донаньи, которую днем раньше мама проиграла ей на рояле, теперь разонравилась. И люди вокруг чужие.

Она прикрыла ладонью глаза, из-под ладони стала рассматривать сидящих в зале, будущих своих партнеров по спектаклю. Ни одного приметного лица, ни одного известного, а Марджанов говорил о знаменитостях первой величины!

Прав Немирович — Марджанов приятный, но легкомысленный человек, довериться ему нельзя.

«При чем тут Марджанов? — подумала она. — Меня привело сюда совсем другое».

И тут же вздрогнула, вспомнив крысу, которую пронесли мимо нее в огромной крысоловке.

— Здесь их полным-полно, — сказала женщина с крысоловкой. — Фундамента никакого нет, вот по земле прямо в театр и бегут, травить их надо.

Она второй раз в жизни видела крысу, первый раз — остов ее, почти истлевший, на деревенском дворе, вторую — сейчас, придя работать в этот театр.

И вдруг ей показалось, что он лукаво взглянул в ее сторону, скользнул взглядом.

Она выпрямилась, приготовилась ответить, но он стоял, как и раньше, вполоборота, продолжая слушать музыку.

«Лысеет, — подумала она. — Приноровился странным образом зачесывать волосы, скрывает».

И это собственное бестактное наблюдение настолько ее позабавило, что она позволила себе улыбнуться.

Тут кто-то шепнул ей сзади:

— Алиса, не будьте такой важной, вам не идет.

Она быстро вскинула голову, чтобы обернуться и взглянуть, кто осмелился, но Таиров неожиданно спросил:

— Вас что-то развеселило в музыке, Алиса Георгиевна?

— Нет, просто подумала о своем, — сказала она, удивляясь, что он заметил. — У вас на репетициях запрещено думать о своем?

Ей показалось, что она ведет себя вызывающе, да еще этот, шепчущий сзади... но Таиров, выждав немного, сделал еще одну пометку в блокнотике и ответил:

— Нет, почему же, музыка здесь именно для того, чтобы у вас возникали собственные мысли.

Так она и не успела разглядеть, кто шепнул ей сзади. Может, там и не было никого?

Музыка отзвучала, музыканты по привычке не присутствовать при беседах режиссера с артистами задвигались, расшумелись, вставая, попытались устроить перерыв, но Таиров остановил их:

— Нет, господа музыканты, если уж вместе, так вместе, вы тоже послушайте.

И стал говорить о мимодраме, то есть о том, что они здесь затевали.

У нее был уже немалый опыт движущихся спектаклей, правда,

маленьких, в основном по капустникам Художественного театра, и она это занятие любила, она любила подчинять себе собственное тело и к чему-то подобному готовилась, придя на эту репетицию, но, прислушавшись, поняла, что он предлагает что-то другое, причем легко находит слова, чтобы сделать для нее это другое понятным.

— Жест должен быть не мелким, иллюстративным, не подменяющим слова, как у глухонемых, — говорил он. — Тем более не символическим, условным, как в пантомиме. Он вообще не подменяет собой слово, а рождается в тот момент, когда слово уже ничего не способно выразить. Он возникает из тишины, наполненной страстями, в нее же уходит. Этой попытке выразить, чем полна душа в этой тишине, и будет служить жест. Но вы не одиноки, с вами музыка. Мелодия будет возвращать к внутренней теме, ритм — организовывать жест.

— И все-таки это что, балет? — не выдержал и перебил его какой-то долговязый в первом ряду. — Мы должны протанцевать свои роли?

Он, не глядя на долговязого, сказал:

— У нас будет время, не стоит торопиться. Это не балет, вы не балетные артисты, я не хореограф, и, хотя балет я очень люблю, к помощи хореографа в этом спектакле мы вообще прибегать не станем. Движение, жест найдем сами. Балет — это сумма знаков, уже знакомых танцовщикам, каждое чувство выражается в определенной форме, мы же должны найти форму реальной, глубокой, возникшей в крайней ситуации эмоции, очень земной, очень человеческой эмоции, но раскрытой нами до конца.

«Ах, Айседора Дункан, — подумала Коонен. — Ну, я-то как-нибудь сумею, а вот что будут делать остальные?»

И она сочувственно оглядела присутствующих.

— И не Айседора Дункан, — сказал Таиров. — Хотя я тоже очень ее люблю. Но она все же танцовщица, а мы драматические артисты. Здесь смена аффективных ситуаций — и Пьеро, и Пьеретта, и Арлекин существуют на пределе человеческих возможностей. Мы будем искать жест конкретный, обобщенный и предельно выразительный. Жест трагедии. Он должен иметь три измерения, быть объемным, как в скульптуре.

«Что он имеет в виду? Люди и без того живые скульптуры. Подчеркнутый скульптурный жест? Что значит — должен быть виден его объем. Что еще за объем?»

Она почему-то представила себе часы и минутную стрелку, скользящую по циферблату. Она сама стала этой сдерживающей собственное движение стрелкой.

— Пьеро уговаривает Пьеретту не выходить замуж за Арлекина, но

Арлекин полон страстной мужской заносчивой силы. Она любит Пьеро, но не способна отказать Арлекину и только во втором акте понимает, что оставила умирать своего настоящего возлюбленного, она убегает со свадьбы, но Пьеро уже мертв. Она пытается вернуть его к жизни, начать всё сначала, воображает свою свадьбу с ним, танцует с мертвым и, в конце концов, умирает рядом. Иногда мне кажется, что этот вечный треугольник обнаруживается в каждой настоящей пьесе. Сыграв его до конца без слов, легче будет играть в классической драме. Пьеро, Пьеретта, Арлекин — пружина жизни. После того, как я расскажу и обозначу немного общую мизансцену всех трех актов, мы, не спеша, начнем импровизировать. Повторяю, не спеша, здесь нельзя ничего пропустить. Чувства подлинные, не условные, их нельзя демонстрировать — только пережить.

«Он говорит, как у нас в Художественном, — подумала она, забыв, что уже распрощалась с МХТ. — „Ничего не пропустить“. Но что здесь можно пропустить — несколько тактов? За что можно зацепиться, чтобы развить существование? Одно безмолвие».

Она попыталась представить себя в этом пространстве, свою фигурку, беспомощно стремящуюся за Арлекином, безвольно оглядываясь на неподвижного Пьеро, перебрала в памяти танец Пьеретты с мертвым возлюбленным и безумно, безумно пожалела Пьеро.

— Да, да, Алиса Георгиевна, — сказал он. — Вы правильно чувствуете, только, пожалуйста, не себя, не себя, а Пьеро, Пьеро, — сказал он. — Не себя, Алиса Георгиевна, а Пьеро, вы правильно понимаете, только, пожалуйста, смотрите на меня, смотрите...

Оркестр снова заиграл. И он, продолжая объяснять, поднялся на сцену и стал не то чтобы показывать, как-то намечать их поведение, строить общую мизансцену. Уже кружился в серебристой пыли бал Арлекина, и он двигался внутри бала как-то неназойливо, неагрессивно, а неожиданно для нее очень приятно, даже, как ей показалось, с мягкой грацией. У него обнаружился опыт движения вполне актерского, актерски убедительного, возможно, немного провинциального, с небольшой примесью рисовки, красоты, но что удивительно, — все это было у него собственное, не с чужого плеча, он совсем неплохо показывал, рисовал собой в пространстве, совсем, совсем неплохо.

«Только бы она не ушла, — думал он. — Я не сумею, когда она перестанет смотреть, как она смотрит, неужели ей интересно то, что я делаю, но это же так элементарно, так далеко от того, что должно быть, что начнет делать она сама, я здесь только для нее, как же она смотрит, Боже мой, и как хорошо, что здесь больше никого нет, только она и я».

Он продолжал показывать и говорить, говорить и показывать, и она, действительно, постепенно начала забывать, что вокруг сидят другие люди, партнеры, и тихо-тихо, подталкивая впереди себя воображение, мысленно поднялась туда, к нему на сцену, и пошла рядом.

*

Они жили в тишине, под музыку Донаньи, в то время как театр рядом существовал очень шумно, — Марджанов репетировал «Прекрасную Елену» Оффенбаха, Санин — «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского, пели опереточными голосами артисты, ревели привезенные из Малороссии волы. Свободный театр заявлял о себе громко, так что из соседних с садом особняков стали поступать жалобы на безобразие, творящееся в саду. Действие «Сорочинской» проникало в открытое пространство, и хозяйке дела, Суходольской, приходилось платить всем — владельцам сада, полицмейстеру, актерам, музыкантам, всему этому взбесившемуся по воле ее родственника стаду, грозившему затоптать состояние и мужа, и ее собственное.

— Костя, — говорила она дрожащим голосом просительницы. — Окстись! Что ты со мной делаешь, Костя, умерь аппетиты.

— Еще совсем немного, тетушка, — молил Марджанов, хватая тетку за локоть и обцеловывая руку. — Через два месяца вы будете самым знаменитым человеком в Москве, деньги хлынут рекой.

— Умерь фантазию, Костя, — говорила уже совсем другим тоном Суходольская. — Поставь предел своей выдумке. Поверь мне, ни твоя примадонна, ни эти животные славы нам с тобой не принесут. Мне говорили знающие люди...

— Вы опять о своих стукачах, — лицо его стало непримиримым, он смотрел на тетушку как на врага. — Я просил вас не подсылать своих осведомителей на репетиции, что они понимают в искусстве, я вообще велю закрыть зрительный зал для посторонних, я и вас запрещаю пускать.

— Константин, что ты говоришь, — вразумляла она племянника испуганно, но он, уже отмахиваясь и хватаясь за сердце, бежал по направлению зала и так громко хлопал дверью, что и без того картонное здание «Эрмитажа» грозило сложиться.

Она уходила, ругая себя за откровенность.

По дороге боязливо прислушивалась к звукам рояля из зала, где репетировал Таиров, недоуменно пожимала плечами и шла дальше.

Но права оказалась она — не Марджанов. И «Прекрасная Елена», и «Сорочинская ярмарка» провалились, а вместе с ними в прекрасное небо над театром «Эрмитаж» улетучились ее капиталы.

Она перестала выяснять отношения с племянником, глубоко и по-настоящему обиделась на него за то, что сделал из нее полную дуру, на клятву, что с той тишиной, которую она подслушивала в малом зале, все будет иначе, только гневно отмахивалась — что может сделать тишина, когда ничего не вышло из такого оглушительного, устроенного им шума.

Но тишина победила. Успех был огромный. Глядя на «Пьеретту», она плакала и, придя поздравлять Коонен в гримбурную, даже пожаловалась на племянника:

— Лучше бы я доверилась вашему Таирову, он хоть и не наш, но умеет сделать что-то человеческое, приятное, а Костя с детства был с закидонами. Если бы не его служба в Художественном, я при всей моей любви к людям с грузинским темпераментом...

Тут она еще что-то хотела сообщить из своей абсолютно шовинистической программы, но, взглянув на продолжавшую сидеть перед ней безмолвно Коонен, вспомнила страдания Пьеретты, когда та пыталась танцевать с мертвым Пьеро, чтобы вернуть его к жизни, и уже совсем разрыдалась.

Таиров поставил еще один спектакль, «Желтую кофту», в духе китайского театра, где посреди сцены сидел суфлер, сдувал с подноса конфетти, изображая бурю, клал на пол палку, изображая дверь, и т. д.

Коонен играла Мой-Фа-лой, Цветочек сливы, и очень любила эту роль.

Все было настоящее, как вспоминала она в поздние годы, — дорогие шелка, ручные вышивки. Спектакль снова имел успех, но Свободный театр это не спасло, и Суходольская, несмотря на свою симпатию к Коонен и уважение к Таирову, с убытком в миллион рублей дело закрыла.

— Дура тетка, — сказал Марджанов. — Не могла подождать. Они, эти богачи, нетерпеливы, рассчитывают на мгновенную прибыль. А какая здесь может быть прибыль, какая от искусства прибыль в крошечном зале, сколько же должен стоить билет, она даже не заметила, что вошла в историю русского театра, неблагодарная. И занавес, жадюга, увезла, хороший занавес, бакстовский, теперь судись с ней...

— Выше нос, Алисочка, — сказал он, когда вместе с Таировым они пришли в уже не принадлежащий ему кабинет. — Я вас познакомил не зря, Александр Яковлевич задумал делать свой театр, он что, еще ничего вам не сказал? Тогда простите, простите меня, болтуна. В любом случае, как на это ни взглянуть, я ваш крестный отец. Все неплохо, а как вы думаете, все

совсем неплохо.

И они поехали ужинать к Шустову, чтобы отметить с таким треском лопнувшее дело.

*

Что ж, как ни взглянуть, все идет к какому-то небывалому везению — театр откроется и это будет необыкновенный театр. И существование его обрадует одну-другую тысячу зрителей, но не отвлечет от страшных событий.

Мало на земле театров, начавших жить в первый год Первой мировой войны.

Еще не подбежал к автомобилю эрцгерцога Гаврила Принцип и на неверных ногах, пританцовывая от страха, не выстрелил в бедного Франца-Фердинанда и его беременную жену, не затрубили сбор военные трубы и не обменялись нотами об объявлении войны кузены, император Вильгельм и царь Николай. Еще только затевалось это кровавое месиво, приведшее к распаду мира, а Таиров с группой уцелевших после распада Свободного театра единомышленников, бродя по Москве в мечтах о новом театре, уже обнаружил на Тверском бульваре особняк братьев Паршиных и в присутствии Коонен, на какой-то эйфории необыкновенной нежности к ней, сказал своим:

— Подождите меня здесь, на бульваре, я сейчас попробую войти в этот дом, договорюсь, а вы посидите на скамейке.

И он вошел. И ему обрадовались хозяева. В доме размещалось воинское присутствие, которому нечем было платить аренду. Дом был создан для театра, у самих братьев Паршиных это тоже стало навязчивой идеей. Кроме того, оба оказались студентами юридического факультета, что уже абсолютно объединяло их с гостем.

— Его сам Бог послал, — говорили они, и то же самое о них подумал Таиров.

Дом надо было перестроить под театр, достать деньги, найти пайщиков, но это его не пугало. Почувствовав удачу, он ее не упускал.

— Театр будет! — крикнул он, вернувшись. И они ответили ему громким эхом.

Так определился на тридцать пять лет с небольшим разрывом адрес Камерного театра — Тверской бульвар, дом 23. В тылу войны, назвавшись Камерным, ни на что вселенское не претендуя, он сразу попал в небывалую

мировую бучу, обреченный самим названием создавать дело совершенно ненужное — ни родине, ни войне.

Думал ли Таиров о чем-нибудь подобном или просто радовался?

Вот театр найден, театр будет, Коонен смотрит благодарно.

Конечно же он думал, но, по привычке решать неотложное возникающее одновременно с главным, отбросил угнетающую мысль о будущем и занялся Камерным театром.

И все же Камерный театр возник. Как?

Как возникает утро?

Как возникает весна?

Как возникает человеческое творчество?

Так возвышенно говорит сам Таиров о возникновении Камерного театра в своей книге «Записки режиссера».

Да, на его усилиях возник, на его крови, нервах, на желании что-то сделать для нее!

Театр военных действий еще только намечался в тишине штабов, и Камерный тоже превратился в стройку на то время, пока Алиса решила уехать на лето в Бретань, на море, поближе к своей фламандской родине, а Таиров отправился в Лондон, в Британский музей, чтобы собрать материалы об индусском театре, индусском искусстве вообще, в преддверии не войны, нет — «Сакунталы», древней драмы Калидасы, постановкой которого он решил открыть Камерный театр.

Он взялся сопровождать ее в Париж, а затем и дальше, в Бретань, если она не против. Оба, как оказалось, больше всего на свете любили море. Еще выяснилось, что ее в детстве тоже потрясли спектакли братьев Адельгейм, а признайтесь, не так много на земле людей, любящих искусство братьев Адельгейм.

Они поплавали, побродили вдоль моря, не сказали друг другу ничего главного — только о будущем спектакле. Он рассказал ей, что перевод драмы заказал Бальмонту, тот увлекся и с присущей ему скромностью заявил, что сделает великолепно.

Потом Таиров уехал в Лондон, без него стало немного скучно, но ничто не могло отвлечь Алису от моря, и она стала темной, совсем как Сакунтала. Потом он вернулся, с массой заметок, зарисовок — колесницы, кувшины, старинная индийская утварь. Привез, наконец, самого себя, в которого крепко впаян был замысел «Сакунталы» — подчеркнуто наивного спектакля, такого первозданного, будто театр на земле еще и не начинался, будто люди, глядя на происходящее, еще и не догадывались, что это — театр.

Он привез главную свою мысль — о необходимости Театрализации Театра, но решил это делать с нуля, на таком отдалении от русского театра, от театра военных действий, от полной и всеобщей мобилизации, что становилось страшно.

Зернышко будущего искусства он решил бросить в почву Камерного, а сыграть Сакунталу должна была она.

Ее взволновали его идеи, она задышала, как Алиса Коонен, одними ноздрями, — многие актрисы потом подражали этому ее дыханию, да еще особенному нервному прикрыванию век. Она прислушивалась к Таирову, размышляя, он наполнял ее жизнь, делал мир небезразличным, ей было чем жить, когда он уедет. Она попытается стать Сакунталой.

Итак, Гаврила Принцип уже выстрелил, пританцовывая от страха, в эрцгерцога Фердинанда, Таиров уехал в Москву, война началась, о чем оба еще не знали. Она задержалась посмотреть цирк, приехавший во французскую провинцию на гастроли, и влипла в самый водоворот начала войны.

Надо было выбираться, она доехала до Парижа, где жила в каком-то пансионе, в долг, не понимая, что делать дальше — поезда в Россию не шли, — но и не паникуя, она просто не знала, что это такое — война. Она добиралась до Парижа в солдатских эшелонах, идущих к предполагаемой линии фронта, в окружении тех, кто с веселыми лицами ехал умирать. Она тоже была веселой, неотразимо улыбаясь, ей нравилось, когда вокруг так много молодых беззаботных мужчин.

Она немного тревожилась, когда думала, что происходит в Москве с ним, оставившим ее совсем ненадолго в Бретани. Вместе они бы выбрались, он бы всё устроил, а что делать ей одной?

Она почувствовала, что присущее ей чувство самостоятельности куда-то уходит, что она начинает малознакомому человеку, Таирову, передоверять себя.

И, даже пытаясь выбраться, она выбиралась как бы в пику ему — видите, какая я смелая, находчивая! — и в то же время ему на радость — несмотря на войну, я вернулась.

И ведь, действительно, вернулась, встретив около посольства русского посланника в Париже Аргутинского-Долгорукого, большого поклонника Художественного театра и ее лично. Он расплатился с пансионом, устроил ее на последний пароходик, который сквозь минные поля должен был идти в Лондон, оттуда в Стокгольм, оттуда в Петербург, и она, обожая море, при первой же качке получила от моря все сполна, пролежав на верхней палубе три дня, лицом к борту. И вместе с первыми залпами Первой мировой,

благополучно обойдя минные ловушки, добралась до Лондона, Стокгольма, Петербурга, а там уже и Москва, и вокзал, и объятия брата, пришедшего встречать, и движение ей навстречу Таирова с букетом цветов.

— Как я проклинал себя, что оставил вас в Бретани, — только и сказал он.

— Что с театром? — спросила она.

— Театр будет, — сказал он. — Но приходится все делать самому, к сроку они не успевают.

И рассказал, как, приехав на стройку, обнаружил, что никого из рабочих нет, многие разъехали по деревням, объявлена мобилизация.

Она пыталась рассказать, что видела самый рассвет войны, о чем говорили новобранцы, ехавшие к линии фронта, что творится в Париже. Он говорил о том, как удалось найти новых пайщиков, новых рабочих, как он торопит их, объясняя, что они строят не что-нибудь, не как-нибудь, а театр, их будущий с Алисой, единственный в мире — Камерный.

Они слушали его, покачивая головами, вот выдумщик барин, какой еще театр в начале войны, но так как не только строить, — бывать в театре многим из них не приходилось, они работали радостно, увлеченно, так что есть надежда.

Он так и сказал, глядя ей в лицо:

— Кажется, есть надежда, что успеем.

И она поверила.

*

Война велась так же бездарно, мучительно, как стройка театра. Начались трудности с пайщиками. Таиров нашел, конечно, одного из многочисленных друзей, тоже юриста, тот вел дела.

Все, что он делал, делалось основательно, по-хозяйски. Он занимался строительством, перевез отца в Киев подальше от линии фронта, добивался отсрочки мобилизации для артистов, искал новых. Люди не успевали понять, как оказывались частью системы, созданной им.

Иногда казалось, что делец притворяется художником, а не наоборот. Но он был и тем и другим. Его хватало на всё.

Бывают такие люди, что способны не только придумать, но и сообразить, как сделать. Это Таиров. От него обязательно должно было что-то остаться, кроме воспоминаний, но не осталось ничего. Разве что небольшой портсигар у сына племянницы Коонен? Таиров непричастен,

конечно, к созданию портсигара, но тот его помнит и так же добротен и уютен, как всё, к чему прикасались его пальцы.

Странно все-таки, что такая война, вот она идет сама по себе, а люди сами по себе живут да еще говорят о ней с неохотой, как о деле, которое их не касается.

Они могут участвовать в войне, не участвовать, но не любят о ней вспоминать, как о какой-то большой ошибке, совершенной не по их вине.

И в то время как Таиров репетировал Калидасу, русские войска уже потерпели поражение в Танненбергском сражении, и генерал Переменка в гневе на своих офицеров бросил на произвол судьбы армию, а генерал Самсонов то ли застрелился, то ли умер от разрыва сердца в Мазурском лесу.

Можно представить себе, сколько говорилось об этом в коридорах Камерного и как говорилось!

А потом все шли репетировать индусскую драму, которая уж совсем ни при чем, и Александр Яковлевич цитировал, какими качествами должен обладать актер индийского театра: «Свежесть, красота, приятное и широкое лицо, красные губы, красивые зубы; шея круглая, как браслет, красивые по форме руки, изящный рост, могучие бедра, обаяние, грация, благородство, гордость, не говоря уже о качестве таланта».

У них достраивался театр, шла война, деньги получали крошечные — не до Калидасы. А он так говорил, будто ничего, кроме индусского театра, и не было на свете.

Пьесу Бальмонт перевел и сидел на репетиции счастливый, маленький, рыжий.

— Ваш Таиров — гений, — говорил он Коонен. — Именно сейчас, когда вокруг столько крови и разговоров о ней, нужна чудесная сказка.

*

«Сакунтала» — не сказка, просто оазис в пустыне театра, очень наивно воплощенный, с лирическими задниками Павла Кузнецова, такими нежными, будто к ним не прикасалась кисть, с лошадьми, стоящими дыбом у порталов, с фиговыми листочками костюмов, обнаженное тело актера, слегка раскрашенное, само становилось костюмом. Почти нищенский спектакль по отсутствию атрибутов, но какой-то радостно-нищенский.

Только актеры, — говорил Таиров. — Только вы, ничего больше.

И черкал, черкал текст «Сакунталы», отчего Бальмонт приходил в

ярость, а потом соглашался.

Здесь Таиров сформулировал одно из самых важных для себя соображений, что Калидаса и вообще многие великие поэты писали только стихи. Всё, что между стихами, — а это очень большие периоды, — есть актерская импровизация. Поэт для стихов, актеры для действия. Основное время в спектакле было отдано пантомиме, которую он обожал и начал разрабатывать еще в «Пьеретта». Коонен-Сакунтала с кувшином, Коонен-Сакунтала, отгоняющая пчелу, и вообще Коонен-Сакунтала с обнаженными руками в простеньком платье послушницы.

Возможно, он хотел, чтобы спектакль успокаивал, как полет бабочки, дразня узором кузнецовских декораций; стихи требовали приподнятости тоже, и все читали их немного под Бальмонта, а тот всё делал возвышенно.

И вообще это была не стилизация под индусский театр, а какое-то полученное из древности впечатление о их собственном искусстве, достаточно было склонить немного голову, расставить ладони, пройти особым «лесным шагом» из глубины к авансцене, петляя, как возникала обволакивающая тишина мистерии, присутствие театра.

Таиров повторял, повторял: театрализация театра, театрализация театра, и не так уж не правы те, кто говорил, что не человека он ищет в актере, а актера в человеке.

Но и это была неполная правда, он искал одухотворенного актера, а добиться одухотворенности восточного театра у людей, только что оставивших пальто в гардеробе и не успевших досказать свежий анекдот, очень сложно.

Тут нужна была компания безумцев, и они постепенно обнаруживались — Фердинандов, Аркадин, Эггерт, Алиса.

Каждый из них мог считать себя театром, возможности каждого были рассчитаны на десятилетия, а мысли Таирова были очень просты и понятны, просто раньше они никому не приходили в голову. Надо было просто научиться играть никому не нужное, кроме тебя, Таирова и Калидасы. И очень трудно представить что-нибудь менее относящееся к России и войне, что-нибудь нелепей этого возникшего посреди Москвы в 1914 году спектакля.

Они выходили из театра на улицу, как из-под гипноза, и долго не могли разглядеть осеннюю хмурь, очереди в лавках, раздражение на лицах прохожих, не могли сориентироваться, в какую сторону идти. Ну и заморочил же их Таиров!

Засела в душе эта странная история о царе Душианте, не узнавшем в Сакунтале своей возлюбленной и только с помощью небес осознавшего

свою ошибку.

А там, на польской границе, выясняли между собой отношения австрийские, германские, русские войска, гибли в болотах, попадали в окружение, и никто из них, кроме призванных в армию из труппы Камерного театра, не задумывался о страданиях Сакунталы, отдавшей свою жизнь царю Душианте.

— Только так, — говорил Таиров. — Только так. Обыватель ждет нашей причастности к этой нелепой войне, предположений, прогнозов, патриотизма, он готов театр превратить в газету. Пусть сияет над миром Сакунтала вопреки желаниям обывателя. Где еще быть раю, как не в театре? Пусть приходят в театр как в рай.

Он оказался прав, «Сакунтала» удалась, Камерный театр открылся.

Ольга Яковлевна, держа за руку Мурочку, глядя спектакль с последних рядов, думала о своем Саше: «Теперь он уже не уйдет из театра, никогда, никогда. Как можно уйти от этой декорации, от этой красоты, от Сакунталы».

Собственно, речь идет о том, как Таирову повезло быть понятым этой женщиной, то ли сестрой, то ли женой, родившей ему дочь и, несмотря на это, согласившейся отпустить к другой.

Речь о том, что этой другой была Коонен. Жить Таирову без нее только из чувства порядочности было бы нелепо, все равно, что жить без театра, и теперь Ольга Яковлевна могла быть абсолютно спокойна — Коонен не отпустит его из театра.

И когда он стал просить Ольгу Яковлевну тоже никуда не уходить, оставаться рядом, иначе у него разорвется душа, она ответила спокойно: «Конечно, мы никуда и не собираемся, если, конечно, для меня найдется место в Камерном. Девочке важно тебя не потерять, а ты будь с Алисой. С кем тебе еще быть?»

Все как-то само собой получилось, он оставил им квартиру, а сам переехал к Алисе и после небольшого замешательства ее семьи сумел очаровать их настолько, что теперь они без него не обходились.

Так началась эта жизнь друг с другом, вполне реальная, — с пробуждениями, чаепитиями, покупками, домашними разговорами, такая же, как у всех, но совсем-совсем другая.

Вот, говорят, что, переехав жить в театр немного позже, они репетировали по ночам. Да, это правда — любовь Таирова к ночным репетициям началась именно с этих внезапных репетиций для Коонен, когда оба, нарепетировавшись за день, не могли заснуть и, живя над сценой, спускались по лестнице вниз, чтобы наедине попробовать новое.

Злые языки говорили, что Коонен играет лучше всех, потому что он с ней репетирует даже по ночам, но это были злые языки, не знакомые с ночным вдохновением влюбленных, с этими именно такими ночными объяснениями в любви, выраженное в уточнении мизансцены, жеста, слова. Возможно, это были единственные в своем роде объяснения, когда ночь, театр и оба совершенно свободны.

И совсем неизвестно, кто кому что объяснял, чей голос звучал убедительнее и громче, здесь Коонен позволяла себе импровизировать, а он — смотреть на нее, прищурясь, и думать: «Какое чудо, Господи, ну до чего же я везучий человек!»

С ним был его театр, в ней был его театр, для нее и только для нее существовал его театр — Камерный. И не стоит обижаться: «Конечно, вы с ней столько работаете, уделяли бы вы нам столько внимания!» Он всем уделял много внимания, он вообще был теплый и внимательный человек, но ее он просто любил, просто, ну знаете, это когда бы ни увидел, не может глаз отвести. Встреча, что тут говорить, — такая встреча.

*

Если с Коонен Таирову повезло, то с доброжелателями не меньше. К театру относились сочувственно. Он вообще не любил ссориться. Старался никого из коллег не задевать. Назвал театр Камерным, тем самым определив свое место на театральной карте. Он был не то чтобы несмел — осторожен. Теперь он отвечал за свои поступки перед большой компанией, не стоило дразнить зверя, да и кем стал этот зверь в годы войны? Все как-то разбрелись. Станиславский выяснял отношения с Немировичем, Мейерхольд унавоживал грядки александринской сцены, Евреинов воспевал самого себя.

Война растянула время, какая-то бесконечная зевота, не было сил даже посочувствовать тем, кого убивали на этой войне. Все в оцепенении стояли и ждали, чем все закончится. Солдаты привыкали к грязи, крови, к легкости смерти, своей и чужой, спекулянты шалели от прибыли за счет военных поставок, интеллигенты с замиранием сердца предчувствовали страшную развязку, и никто, кроме бесплодно бушевавшей на своих заседаниях Государственной думы, не предлагал никаких решений.

После первой проигранной войны с японцами — первая революция, чуть не победившая. Что будет после второй? То, что это кончится некрасиво, как всегда в России, было понятно многим. Возникла привычка

к поражению. Вообще война входила в привычку. «Лучше бы она длилась, — думали многие. — Как-то спокойней».

Вот в этой приятной общественной атмосфере, где, куда ни глянь, оцепенение и мало кого что волнует, Таиров то ли вспомнил симбирский опыт, то ли, желая испытать актеров в разных жанрах, начал ставить спектакли, совершенно не имеющие отношения к поискам в «Сакунтале».

Это были нормальные спектакли, нормальный репертуар. Их выбор ничем не удивлял. Приятно было идти мимо Камерного и читать названия: «Веер» Гольдони, «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Сирано де Бержерак» Ростана.

Может быть, интуиция Таирова подсказала, что это время не для эксперимента, неплохо бы театру что-нибудь заработать, людям надо платить. Кроме всего, после каждого настоящего эксперимента наступает такое изнеможение, такая необходимость делать следующий шаг, на который ни смелости, ни сил обычно не хватает, а актер, как птенец, ждущий корма, смотрит вверх — с чем ты летишь к нему. Возникает необходимость в привычном корме, в привычном театре, просто в театре, существовавшем до тебя веками. Это не предательство идеи, это правильное перераспределение сил. А Таиров был умница.

Конечно, позже он обобщил и этот опыт, включив его в путь исканий, в основном, театрального пространства. Это было особенностью Таирова — чередовать эксперимент с традицией, но все потом объявлять экспериментом.

Конечно, и это было, а пока он искал — и Коонен резвилась, и актеры.

Если «Сакунтала» называлась мистерией, то всё, что он делал сейчас, — арлекинадой. Между мистерией и арлекинадой поместилась вся его жизнь.

Пришли новые актеры, художники сменяли один другого, всех направлений, очень известные, — Гончарова, Судейкин, Кузнецов. Театр становился театром, и незачем стало спускаться ночью на сцену репетировать, всё успевали днем, актеры постепенно успокаивались, пришел в труппу даже Мариус Мариусович Петипа, легендарный актер, такого уровня эксперимент его совсем не пугал. Пришел Николай Церетелли, артист вспомсостава Художественного театра, сын бухарского принца и внук эмира бухарского. О нем речь впереди, как и о многих, не похожих ни на кого на свете, людях с судьбами в труппе Камерного.

Словом, были Алиса и люди вокруг нее, труппа Камерного. Все нормально. Но однажды он посмотрел на Коонен, когда она смеялась на репетиции над удачной соколовской репризой в «Веере», и почему-то

подумал: «Скоро она меня возненавидит».

Ему это стало так же ясно, как собственная беспомощность, и он стал чаще брать Мурочку у Ольги Яковлевны, чтобы погулять с ней. В этих прогулках к его внутренней растерянности прибавилась растерянность девочки — она, уже десятилетняя, совершенно не знала, о чем говорить с папой, ушедшим к другой женщине. Она прислушивалась к его рассказам, убеждаясь, что он не с ней, а совсем в другом месте, она мрачнела с каждым шагом и просилась домой. Он ничего не понимал, не понимал, что делать с собой, чего хотят от него — ребенок, Алиса, все, все.

Он оставался ночью в театре, когда разбирали декорации, и тупо смотрел на сцену, как бы прощаясь с иллюзией, — с этими взлетающими под колосники задниками, распадающимися на куски декорациями, со всем, из чего худо-бедно, но сбивалось пространство спектакля. Он смотрел так долго, что это начинало казаться ему сном, и даже когда на сцене уже совсем никого не было, горел дежурный свет и пожарник осторожно проходил мимо него, чтобы не потревожить, он все равно смотрел и думал, что неспроста, неспроста не спускается к нему в зал Алиса, она рассчитывает, что что-то важное произойдет с ним в эти минуты. Чего она ждала от него?

Как полководец, вглядываясь в дым проигранного сражения, он понял, что был во всем неправ — невозможно смириться с театром, даже самым лучшим, покориться ему. Что театральность создается не только резвящимися в цветном пространстве актерами, но и самим этим не дающимся ему пространством.

Он любил пространство, но оформление его начинал ненавидеть. Все, что называлось оформлением, было иллюстрацией, литературой. Он говорил, что живет в театре ради актера, а сам обслуживал пьесу. Картинки, картинки, великолепные, разные — Гончарова, Кузнецов, Лентулов...

Он обвинял Условный театр в том, что тот вписывал актеров как движущие пятна в живопись, а сам занимался почти тем же самым. Это было бессмысленно — помешать трехмерное человеческое тело в плоское условное оформление.

Когда-то Натуралистический театр предпочитал клеить макеты, потом Мейерхольд назвал это занятие постыдным, вместо макетов появились эскизы, но пространство сцены все же оставалось трехмерным, как и актеры, никуда не девалось.

Он смотрел, как раздевают это пространство, уносят бутафорию, и тогда оно остается бесстыдно голым, нагим.

Оно страдало, как гортань, лишенная влаги, было не удовлетворено,

просило пить, он физически чувствовал, что оно предъявляет ему претензии, но ничего не мог предложить, только наполнить сцену ненастоящим.

Каждый день он приходил в театр, чтобы сочинить декорации, а всего и надо было, что проявить пространство. Оно само что-то подсказывало, диктовало — что, что, он не мог понять.

Актер движется в декорации, актер движется в пространстве. Тогда, может быть, все отбросить и оставить на пустой сцене одного актера?

В «Сакунтале» он лишил их костюма — не лишит ли теперь и оформления?

Он провел языком по губам, прислушиваясь к пространству. С каждым куском оформления, унесенным на склад, оно становилось чище, правильнее. Если позвать Алису, пространство будет заполнено ею, но что такое оно само?

Он впустил в театр художников разных «измов» — лучизма, кубизма, супрематизма, он устроил выставку форм, цвета, но не удовлетворил притязаний пространства.

Вертикаль приснилась ему. Когда-то он увидел во сне вертикаль и на высоте — Алису. Текст, который она раньше произносила на планшете, начинал звучать иначе, приобретал иное значение, и его воображение стало осваивать высоту. Но для того, чтобы уйти вверх, надо сломать планшет.

Он всегда любил ступени и ненавидел плоскость. Сцена — это первая ступень, стремящаяся от зрителя в высоту, но есть еще вторая, третья, актер становится недостижимым, величественным.

«Это пространство трагедии, — подумал он. — Ломаное, из одних объемов пространство, не рисованное. Конструкция».

Его не пугало, что все это выглядело абстракцией.

«Нужна схема, — подумал он. — Сначала всегда схема. Чертеж из объемов, что-то напоминающее главное, самое главное. Нужен скелет. Были бы кости, — с грустью подумал он, — а мясо нарастет...»

И потом — это было его особенностью, он всегда схватывал самое главное, сразу понимал общее. Ему не обязательно было вглядываться, тем более восторгаться, он сразу ориентировался, не спрашивал прохожих — куда идти. Что такое жизнь? Это человек среди объемов, он проходит мимо домов, поворачивает за угол, скрывается за ними.

Вот он стоит у подножия гор, задрал голову, а вот взбирается на гору и, крошечный, смотрит на мир с вершины.

Пространство сцены ничем не отличается от пространства мира, зачем имитировать пространство, надо его сделать пространством самой жизни,

сохраняя объемы, одним из которых и является актер-человек.

Настоящее следовало поместить в существенное.

Сцена начала громоздиться маленькими ступеньками, большими, сложенными из кубиков, совсем, как у Мурочки, но, в зависимости от задачи, приобретающими разное значение.

Как говорил в гимназии Кима Маршак, наблюдая, как он рисует декорации в тетради:

— Бред твоей фантазии, покрытый мраком неизвестности.

Он понял, что нашел что-то новое, но вот как его назвать, не знал. Потом, на протяжении всей жизни, делая это новое, он никак не мог придумать ему верное название. Единственное, что знал, — сцена способна стать пространством, актер своим присутствием разрушает нелепость сцены, надо помочь ему сделать эту работу до конца.

Что-то такое в лабиринте сознания мерещилось ему, оставалось только решиться. Он должен быть уверен в пространстве, как в себе, как в актере.

Это не было реальностью мхатовских павильонов, это не было реальностью мейерхольдовских задников, это было реальностью кубов, прямоугольников, конусов, что-то воображению зрителя напоминающих.

Это было его реальностью. Он никогда на сцене не был слишком легким, подвижным. Ему нужна была основа. Он был не декоратор, а архитектор, любил возводить здания, а не раскрашивать их.

К чему раскрашивать? Первый же дождь обнаружит обман, а пространство должно стоять надежно, поддерживая актеров, оно должно сознательно стремиться в высоту.

Он несколько раз повторил про себя это слово — «сознательно».

Он понимал, что догадкой своей все равно обязан художникам, от которых хотел отказаться, но почему-то поблагодарил не их, а Бога.

На другое утро он пошел в макетную мастерскую, попросил картон, клей, ножницы. Ему принесли, и неожиданно для себя он стал вырезать и клеить кубик, потом другой, третий, как подарок для Мурочки, потом небольшую пирамидку, какие-то лестницы. Когда таких игрушек собралось достаточно, поднялся домой и стал складывать из них на подмакетнике какую-то бессмысленную композицию. Алиса увидела, под села.

— Что это, Саша?

— Все утро зачем-то клеил. Они тебе совсем ничего не напоминают?

— Ну, почему же, — сочувственно сказала она. — Их можно расположить так, тогда они становятся похожи на террасу средневекового замка, а так — на площадь большого города с расползающимися во все стороны узкими улочками. Или на обломки скал, если разбросать, на что

угодно. Чем бы ты хотел, чтобы я их считала?

— Ты могла бы в таком оформлении играть? Не скучно?

— Что-то такое предлагал Крэг в «Гамлете», но там были ширмы, Станиславскому они очень не нравились, сделаны были неустойчиво, все время валились на актеров, он злился и называл крэговские идеи абстракциями.

— Они и были абстракциями, — сказал Таиров. — Станиславский прав — очень важно, чтобы эти формы напоминали реальность. Но не просто реальность, другой масштаб реальности, сущность ее.

— Неплохо, — сказала она. — То, что ты говоришь, совсем неплохо, но все-таки нужен художник, нужна пьеса.

— Умница, — сказал он, щелкнув пальцем по кубикам, отчего те разлетелись. — Конечно, нужны. А пока неплохо бы возобновить «Пьеретту».

*

«Пьеретта» спасла их и в этот раз. Братья Паршины, которые были Таировым недовольны и, по слухам, собирались передавать театр в другие руки, немного успокоились, что дало Таирову передышку и возможность найти ту самую пьесу, о которой говорила Коонен. Это был «Фамира Кифаред» Иннокентия Анненского, того самого, о котором Ахматова писала:

А тот, кого учителем считаю,
Как тень прошел и тени не оставил,
Весь яд впитал, всю эту одурь выпил,
И славы ждал, и славы не дождался,
Кто был предвестьем, предзнаменованьем,
Всех пожалел, во всех вдохнул томленье —
И задохнулся...

Восстановим первую ремарку пьесы и поразимся совпадению:

«Чуть брезжит рассвет. Прозрачные тени еще лежат, но местами уже зыблются. Вдали нагромождения скал — бурых, черных, красных или заросших лесом. С гор там и сям, точно сползая вниз, осели темные белые камни, иные причудливой формы. Ближе к авансцене бедный не то дом, не

то шатер. Вокруг на примятой траве убогая глиняная утварь, губки, тростниковая корзина с хлебом, кувшины, тазы. Невысокий холм, на скате которого стоит дом Фамиры, постепенно переходит в цветущую лужайку, пятнами алую и золотистую от цветов. Тихо-тихо. Пахнет тмином».

Таиров, как и Мейерхольд, предпочитал заклеивать ремарки, но этой обрадовался. Она стала подлинным началом Камерного театра.

Боги, музы, цари. Не современная пьеса и не античная, хотя написал ее современный Таирову великий поэт. Не рассчитывающий на театр, возможно, не подозревающий, что найдется человек, способный ее поставить. Поэт оставил стихи, чтобы их разгадал читатель.

Таиров же, человек театра, и не собирался разгадывать «Фамиру», он брал только первый слой, только фабулу, этого было достаточно, чтобы решить свои задачи. Пьеса может быть как угодно высока, театр, воплощая, все равно вернет ее на землю. Театр — это сцена, люди, их возможности.

Пугает разница между набросками и фотографией. Театр существует в дыхании, в настроении, а фото — это перехваченное ладонью горло.

Переходы текучие — важнее сами переходы, чем позы, даже у Таирова, который очень позы любил, но в них надо было выйти внутренним эмоциональным движением, а его попробуй передай, все равно, что воссоздать каждую секунду таировской жизни.

Так что мы ничего не узнаем о дыхании спектакля «Фамира Кифаред». Но ничего, ничего — всё только мнимости, о которых говорилось в начале книги, а в них-то и суть.

Иннокентий Анненский как бы подглядел за таировской душой и поставил перед ним задачу, которую тот был готов выполнить.

Чем отличается гениальный режиссер от просто хорошего? Тем, что ему все само идет в руки, он может тысячу раз рассказывать, как трудно всё дается, но, неблагодарный, он лукавит, не хочет признаваться в бесперывной своей удаче.

Конечно, речь идет об удаче художественной.

Так вот, через несколько лет после смерти Анненского, внезапной, на ступенях Царскосельского вокзала, кто-то, возможно, Брюсов, принес пьесу и предложил Таирову ее прочитать. Тот прочитал, не нашел роли для Коонен, но все равно решился — там было открытое поле для его новых пространственных построений. И главный герой — Николай Церетелли.

Коонен не пришлось убеждать. Она влюбилась в пьесу сразу.

— Я буду приходить на репетиции, если ты не против, — сказала она. — Сыграю любую пьяную вакханку в хоре, решишь меня оставить в спектакле — оставь, но не участвовать в этом я не могу.

Она видела, как он увлечен, и ждала чудес.

Это был так называемый мужской спектакль Камерного театра, не только потому, что там играл Церетелли, а потому что там появился впервые «рафинированный» герой Камерного, их потом было еще несколько, слишком изысканный для мужчины и в то же время похожий на какого-то развращенного людьми зверя. Казалось, что его опоили чем-то или смутили сердце недосыгаемой мечтой, а может быть, определенная сексуальная ориентация артиста делала его мужественность слишком хрупкой, вызывала к нему с первого же появления сочувствие и жалость.

Текст позволял придать Фамире некую бесполость, Таиров пока ничем не рисковал. А может быть, обнаружив в Алисе нездешнюю силу, понимал, что не может быть партнера, равного ей, и делал его немного эстетизированным?

А может быть, просто ревновал, кто знает?

И пока работал в театре Церетелли, героем Камерного оставался полумужчина, полуюноша, красивый, бесконечно гибкий, с легкой восточной грацией. Много приходилось Таирову придумывать, чтобы вписать эти его особенности в существо образа. Но с Фамирой Церетелли совпадал невероятно. С образом юноши, затеявшего с богами Олимпа состязание, кто лучше играет на кифаре, и после проигрыша приговоренного к ослеплению.

И то, что Коонен была в зале, пусть даже на сцене, но не играла, то есть освободила Таирова только для одного Церетелли, и то, что, работая в МХТ, тот так ничего и не сыграл, кроме «кушать подано», а здесь — сына царя и нимфы, — придало актеру уверенность и вдохновение.

— Жест в трагедии, — говорил Таиров, — должен быть объемным. Но вполне реальным, будто ощущаешь силу земного притяжения.

Эта «сила земного притяжения» совершенно потрясла и Коонен, и Церетелли, заставила пробовать, пробиваться к ней. Они понимали, что это задача наперед, надолго, и возникало достоинство жеста, его полновесность. Конечно, так вести себя подобает богам и царям, но почему бы и простым смертным не овладеть техникой такого жеста?

Таиров убедительно показывал, он как бы не спешил, его движения были собраны, слегка заторможены, по-царски неторопливы. Казалось, эмоций не удержать, слишком долго длится жест, но если ты овладевал собой, то жест начинал тебе подчиняться.

— Я не совсем понимаю это место, — признавался Церетелли. — Какие-то новые стихи. «Долго хранил ты Адмету стада. О, бред!» О чем они?

— Не уверен, что знаю, — смеялся Таиров. — А зрителю тем более некогда будет понимать. Берите эти места экспрессивней, смелей. Помните у Коклена, как он забыл финал монолога и на каком-то невероятном отчаянии, в общем ритме всего предыдущего текста понес такую страстную абракадабру, что зал, не дождавшись конца, начал бешено аплодировать. Есть многое на свете, друг Горацио, что недоступно нашим мудрецам! Актер оказался сильнее смысла. Он сам и есть смысл.

Таирову было легче — его собственная внутренняя значительность, немалый актерский опыт героических ролей делали его показы очень эффектными.

Но режиссерский показ длится минуты, а игра актеров — часы. Надо перестроить работу мышц, связок, суставов, сердца, всего себя.

А молодость не предполагает такой неторопливости, она спешит, ей хочется, любуясь собой, сразу броситься навстречу аплодисментам. Театр Таирова требовал терпения и выдержки, которыми сверх меры был наделен его руководитель.

Он рано осознал достоинство игры.

— Сделав шаг на сцену, — говорил он Алисе, — ты больше той жизни не принадлежишь. Священнодействуй или убирайся из храма.

Какими смешными, наверное, кажутся эти слова непосвященным, какими несовременными! Они сразу представляют себе важно выступающих на сцене старомодных актеров, ни слова в простоте не произносящих. Но это было совсем не так. Таиров стремился именно к простоте, реальной простоте, организованной ритмически. Он искал новую форму существования. Ему было трудно. Он говорил, что актер не должен создавать атмосферу — она уже создана для него оформлением, музыкой, светом.

— Это сценическая атмосфера, — говорил он. За нее отвечал только он один, Таиров.

Из многочисленных житейских атмосфер, из резкой их смены, в конце концов, из внутренней атмосферы твоей души ты попадал совсем в иную, созданную не тобой, а Таировым, и должен был в ней расположиться.

В пьесе и спектакле были сцены дионисийские и аполлоновские, как он определял. Они отличались друг от друга ритмом и пластикой, игрались на контрастно разработанных для этого площадках. Сатиры скакали по кубам, они же скалы, Фамира спускался по ровному гладкому пандусу. Величие сменялось безобразием. Прекрасное пародировалось, чтобы через мгновение стать еще более прекрасным.

Пространство вместе с Таировым создавала Экстер, Александра

Экстер, все из того же киевского детства, добрый ангел Камерного театра, если ангелы бывают так по-малороссийски крепки и дородны.

Она впервые воплотила всё, что высматривал Таиров, вглядываясь в пространство. Уверенная в себе, почти как Коонен, она подтвердила правоту его намерений. Пространство сравнялось в трехмерности с актером. Оно не подчинилось актерам, как в Натуралистическом театре, не подчинило их себе, как в Условном. Оно сравнялось с ними в правах.

Занавес Камерного, бесследно исчезнувший, как и все занавесы в жизни Таирова, тоже был работы Экстер. И что бы на нем ни было изображено, Таирова не смущало, он не давал никаких заданий, достаточно, что его рисовала Экстер.

Они сидели у нее дома, он и Алиса, угощались баклажанной икрой, фаршированными помидорами, «несравненными варениками», как вспоминает Коонен, и любовались друг другом.

Таирову нравилось звать ее по фамилии, повторять ее имя.

— Ах, Экстер, — говорил он. — Ах, совершенно необыкновенная Экстер...

Но даже ее пространство, наполненное сине-золотыми геометрическими фигурами, под лобовым светом прожекторов выглядело бы сплошной бутафорией, не явись откуда-то из-за линии фронта, из воюющей с Россией Австрии в охотничьем костюме большой, громогласный, чудом добытый Таировым художник по свету Зальцман. Он пропитал чем-то задник и кулисы, установил простейшие приборы откуда-то изнутри, отчего свет перестал быть предательски электрическим и стал рассеянным, реальным, как бывает поутру в горах или где-то в небесах, почти в раю.

В таком свете обнаженные тела актеров сразу стали плоскими, безжизненными, лишенными рельефа, и пришлось прописать чуть-чуть растушеванными линиями рельеф мышц, вернув телу тот самый объем, о котором пекся Таиров.

Любой спектакль состоит как из достоинств, так и из недостатков исполнителей. И восточная, немного певучая речь Церетелли была Таировым воспринята и доведена до состояния формы.

Каждый находил себе место в таировском спектакле, каждый, кто был чем-то особенным, — с остальными он не работал, просто не обращал на них внимания, затыкал дыры, малоодаренным рассчитывать было не на что. В театре, где была Коонен и начинал быть Церетелли, «просто актерам» нечего было делать, они уходили, и никто не отговаривал их.

Так возникала эта труппа — по принципу несходства с

обыкновенными людьми. Это полностью отличалось от МХТ, где на сцене были свои, почти родственники залу, и от Мейерхольда, который из всех умел делать необыкновенных, похожих на него. Это было искусство Таирова — искусство только для посвященных.

Уязвимо? О, очень, очень уязвимо. «Фамира Кифаред» имел громкий успех в узком кругу, и братья Паршины сообщили Таирову, что передают театр в руки умелого директора по фамилии Шлуглейт. Интересно, кто бы узнал об этой фамилии, не будь на свете Таирова?

— Вы режиссер хороший, — сказали они. — Но репертуар у нас слишком странный, идет война, люди хотят развлечься, на улицу мы вас не выставляем, постарайтесь прислушаться к Шлуглейту, он специалист.

И, представьте себе, Таиров проявил необычайное мужество. Он постарался — и такого недоброго поворота судьбы не исключал его сильный ум. Действительно, сколько можно терпеть его фокусы, почему бы не Шлуглейт, в конце концов, справимся и со Шлуглейтом!

Но не справились.

Он поставил по просьбе нового директора «Соломенную шляпку» Лабиша, «Голубой ковер» Любви Столицы, привел в театр зрителей, но веры не заслужил.

По мнению Шлуглейта, авторитет в театре должен был быть один — лучше он сам.

И, нашептывая комплименты труппе и Александру Яковлевичу, в один прекрасный день он сообщил, что Камерного театра больше не существует.

ОТЕЦ

Прежде всего надо было проститься с отцом, похоронить он его не успел. Евреев хоронят на следующий день после смерти, а поезда стали ходить плохо уже в первые дни революции.

Да, он приехал в Киев проститься, понимая, что отец призвал его сюда не только за этим. Человек, не умеющий провожать близких, — обреченный человек, ему уже никто не поможет, этому надо учиться с детства. Режиссер, смирившийся с потерей театра, — никакой не режиссер, напрасно прожил жизнь.

Что родина? Родина справится, и после всех войн и революций останется такой же, какой возникла здесь, в Киеве, тысячу лет назад.

И при чем тут родина, когда Алиса осталась без театра?

Есть такая поганая примета — если театр умер, он уже не воскреснет. Государство, видите ли, воскреснет, театр — никогда. И то, что конец Камерного совпал с Февральской революцией, делало таировское горе совсем ничтожным событием в масштабе истории.

Подумаешь, закрыли театр, подумаешь, на другой же день братья Паршины распорядились сбить с фронтона буквы «М-о-с-к-о-в-с-к-и-й К-а-м-е-р-н-ы-й т-е-а-т-р», куда-то утащили занавес работы Экстер и гончаровский, прелестный — для «Веера». Подумаешь! То ли еще пропадет, когда хлынут с фронтов толпы и зальют улицы. А тут еще Яков Рувимович...

Революция, театр, отец. Три таких разных события совпали, чтобы сломить его волю, но они не могли отбить тягу к размышлению. Если все произошло одновременно — в один месяц, в один год, — значит, жизнь решила испытать его, значит, он поторопился, слишком быстро ему повезло. За Алису надо было платить. Теперь он был уверен, что в этой истории с ее уходом из МХТ виноват тоже он, хотя они не были тогда даже знакомы, и теперь надо силой спасти ее из этой проклятой истории.

Каждый день он звонил и спрашивал, не забыла ли она, какой сегодня должен был идти в Камерном спектакль, — перед его отъездом они наметили репертуар на каждый день, — и готовится ли она к нему.

Она отвечала вполне серьезно, что сегодня «Голубой ковер» и она как раз сейчас проходит свой танец под мамин аккомпанемент, что разговоры с ним ее немножечко отвлекают. Она не спрашивала у него, как дела, такой вопрос предполагал, что дела могут идти плохо, а с ними ничего плохого

произойти не могло.

Она даже забыла спросить — как отец, но что тут спрашивать, когда разговор все время прерывался, а отца без него похоронили?

Всё было хорошо, всё должно быть хорошо ради Алисы. Она встретила ему, чтобы не унывал.

Он шел по Киеву, думая о своей удаче, пытаясь привести мысли в нормальное гармоничное состояние. Сердце должно биться в такт мыслям. Всё, что обещал Якову Рувимовичу, он сделал, но не удержал. Следовало вернуть утерянное. Всё, что обещал Алисе, сделал, но проявил легкомыслие. Следовало привести себя в чувство. То, о чем думал еще в детстве, при первом же своем посещении театра, воплотилось, вот, может быть, только самого «Демона» еще не поставил. Ближайшие цели были ясны: воскресить отца, поставить «Демона», сделать счастливой Алису.

Киев бил его ветром размашисто, он умел ходить по Киеву зимой, но в этот раз город как-то особенно старался — то толкал в спину, то забегал вперед, чтобы выскочить откуда-то сверху из переулка и ожечь лицо.

Он поощрял город: «Правильно, правильно, пора приводить меня в чувство».

— Из Москвы? — спросил возница, пристегивая полость. — И как там в Москве? Что говорят? Царя скинули, а кто теперь вместо царя? — Ледяной комочек слюны пролетел, к счастью, мимо Таирова. — А то крику, аж в Киеве слышно: «Революция, революция». Яка революция, для кого? Вы там, в России, швыдче решайте, наши ждать не будут, своего царя поставят, Мономаха.

И возница, довольный своей шуткой, снова сплюнул.

От случая к случаю, от вопроса к вопросу Таиров вспоминал, что в России случилась Февральская революция и что закрытие Камерного театра, смерть отца мешают ему осмыслить значение этого события, а значит, это событие не самое главное.

— А мне все равно, — сказала тетя. — Хочу уехать в Аргентину, к дяде Мише. В Аргентину не собираешься? Ты же теперь безработный.

— Не собираюсь.

— А как же великая жена? Кстати, вы с ней расписаны?

— Ты прекрасно знаешь, что мы в гражданском браке.

— Ах, я такая киевская мещаночка, у меня такие провинциальные представления! Прости, настроение жуткое, я с тобой как Аркадина с Треплевым. «Чайку» для своей не собираешься ставить?

— Обязательно.

— Тогда торопись, она уже и сейчас не девочка.

Тетя вертелась перед ним в комнате, как-то некрасиво жеманясь, меняя позы, что, наверное, должно было напоминать, что она тоже актриса. На деле, то ли от зажатости, то ли от незнания, как перед ним, сегодняшним, себя вести, она выглядела ужасно неловко. Он слушал ее, закрыв глаза, потом спросил:

— Неужели так плохо, а, тетя?

— Ужасно, — вдруг сразу сдалась она и села на диван. — Старею. Я всегда говорила, что стареют в один день, и мой уже наступил.

— Ты хочешь, чтобы я говорил тебе комплименты?

— Почему бы и нет? — снова вскинулась она. — Не все твоей гордячке Коонен!

Он не находил в своей душе добрых слов. Глядя на тетю, он понял, что потерял свое привычное умение тепло и добро говорить с людьми. Теперь только по делу, и если с толком по делу, то тогда тепло и добро, профессия сделала некоторые черты автоматическими, он заметил, что старается все время улыбаться, раньше он и не знал, что у него вообще есть улыбка.

«Кажется, я был грустный мальчик, — подумал он, пока она примеряла очередную гримасу. — Грустный, тоскливый мальчик».

— Я был грустный мальчик? — спросил он тетку.

— Ты? — засмеялась она. — Ты был чрезвычайно внимательным, трудно было предположить, что за все это время я получу от тебя только четыре письма, по одному в пять лет!

Он попытался ее обнять, она уклонилась.

— Олю мне трудно тебе простить. И Мурочку. Если уж совсем правду, твой отец тоже страдал. Я объясняла ему, что театр подчиняет жизнь, он не поверил, он считал твою новую — колдуньей. Она колдунья?

— Несомненно, — сказал Таиров. — И уже давно колдует только одному человеку — мне.

— А если расчет? — вдруг спросила тетка. — Если все-таки расчет? Ты молод, талантлив, хорош собой, энергичен. Все делаешь для нее.

— Тогда да здравствует расчет, — сказал он.

— Подумать только, — искренне взгрустнула она. — Бывают же такие счастливицы!

Он не стал продолжать этот разговор, праздных разговоров об Аписе он не любил, она была его тайной, слишком явной для всех. Почему она предпочла его другим, никогда не задумывался, не находил в их встрече ничего фатального — просто счастье, просто любовь.

Они никогда о любви не говорили — ни он, ни она. Им достаточно было отношений между персонажами.

«А, вообще-то, я кому-нибудь признавался в любви? Даже ребенку? Способен ли я говорить о любви? Нет, говорил отцу, чем смущал того очень».

Они сидели после школьной репетиции вдвоем во дворе, Саша был в чем-то, не помнит в чем, виноват перед отцом, держал форму, пыжился, чтобы не признаться в этом, и вдруг, поцеловав в щеку, сказал:

— Папа, я тебя люблю.

Отец застыл после этого поцелуя, не знал, что делать со щекой. Возможно, переживал, что позволил, не успел увернуться — что еще за ласки, чем ответить?

Потом не выдержал и сказал:

— А я тебя как!

Вот, пожалуй, и все, вот оно, единственное объяснение в любви. И даже если Алиса или кто другой на свете его любят, им все равно не удастся полюбить его больше, чем отец.

Значит, дело не в любви, а в чем-то почти таком же главном, как и она сама. В Камерном театре.

Решения не было, он понимал, что, блуждая по Киеву, это решение набирает, но пока его не было, и это мешало проникнуться каким-то празднично-трущобным настроением, когда люди, не зная, что их ждет, тем не менее надеются только на хорошее. Как-никак, революция.

И он пошел к Бородаю.

— Да, да, я слышал — закрылся ваш театр, — сказал тот. — Некрасивая история. Свои театры я закрывал сам, как же вы это допустили?

— Недоглядел, — сказал Таиров. — Слишком рассчитывал на себя.

— Искусством занимались? — язвительно спросил Бородай. — Вон сколько всего успели понаделать, я в газетах читал. Петипу этого зачем-то в театр взяли, я его по Казани помню, склочник, меня на съезде в девяносто восьмом ругал. Вы, наверное, тогда еще и не родились?

— Родился, — сказал Таиров. — А Петипа — хороший актер, но всего лишь актер, обижаться не надо.

— О кассе надо было думать, — сказал Бородай. — Авось тогда бы и о людях вспомнили, что им деньги платить надо. А теперь, наверное, многие разбежались?

Таиров вспомнил Церетелли, Соколова, Алису. Тех, кто ждет его в Москве.

— Лучшие со мной.

— Ждут? Ничего нет противней! В затылок дышат. И что же вы им

предложите?

— Пока не знаю, — сказал Таиров.

— Да-а, — произнес Бородай, продолжая смотреть в окно.

Он сидел на том же самом месте, в той же самой позе, что и в девятьсот пятом, когда Таиров ушел из его антрепризы.

— Гайдебурова давно видели? — спросил он.

— Давно.

— Старый лис. Вот с кем неплохо бы вам посоветоваться. Графиня-то его Панина — немалый человек в новом правительстве. Вы в каких отношениях с ней остались, когда оттуда уходили?

— Не помню.

— А вы подумайте! Вот вам прошлое-то и пригодится, всегда уповайте на прошлое, оно из беды выведет.

«Он прав, — подумал Таиров. — Надо разыскать графиню».

— И ко мне вы неспроста пришли, что-то вас влекло. Не на мою же старую образину взглянуть зашли?

— Нет, — признался Таиров.

— Вот что я вам скажу, — завершил разговор Бородай. — Вы человек везучий, я людей знаю, вот сколько их у меня.

И он провел ребром ладони по горлу.

— Хвастуны, выскочки, а достойных везения мало. Вы человек везучий, способный и энергичный. Я вас еще в прежние годы выделил. Насчет ваших режиссерских талантов не скажу, не знаю. Актером вы были неплохим. А теперь вот что я вам скажу — уповайте на революцию.

И, увидев удивленное лицо Таирова, сказал:

— Да-да, надо от нее, проклятой, взять всё, что она может дать, а вы, помнится, и в тюрьме посидеть успели в девятьсот пятом, не я ли вас вызволял?

— Вы.

— Целый день сидели. Вот и воспользуйтесь вашим революционным прошлым. Не Шлуглейт этот, не братья эти паршивые вас закрыли, а режим! Вы меня понимаете? Вы ведь сами из адвокатов, идите к своим, они теперь у власти, и сошлитесь на режим.

Таиров слушал старого хитреца и чувствовал, как тепло разливалось у него внутри. Не так уж Бородай был не прав — революция совершилась для того, чтобы Камерный театр воскрес. Новое время, выноси нас, — как он сразу не догадался!

В общей сумятице февральских дней семнадцатого года, когда царь отрекся, горе начало казаться счастьем и интеллигентные люди возглавили

государство, оставалось только обратиться к своим, проникнуть в эту временно образовавшуюся щель, в этот просвет, за которым, возможно, улыбка Алисы и воскрешение театра. Ведь бывает же, что театры снова возрождаются!

И вспомнил, что не бывает. Что ж, пусть Камерный станет первым.

Да, да, новая ситуация работает на него, несомненно. Надо узнать, что они думают о театрах, и, если еще не думают, заставить подумать — прежде всего о Камерном.

Он перебрал в памяти всех известных ему деятелей Государственной думы, кое-кого знал по университету и надеялся, что легко восстановит старые связи.

«Что значит им сейчас не до меня? Кому это может быть не до меня, театра, Алисы? Для чего же тогда они эту революцию затеяли?»

Что-то в сердце его, уже несколько дней закрытом для общественных восторгов по поводу революции, распахнулось, и он устыдился, что был все это последнее время плохим гражданином, забыл, что идет война, недосмотрел, что царизм насквозь прогнил, все думал о хореях и ямбах — не о своем революционном прошлом. Неожиданно стало весело.

«Ох уж этот Яков Рувимович, — подумал он. — И всегда он что-то такое выдумает!»

*

Хочется написать весну рухнувшего в одночасье государства. Когда люди почти счастливы. Когда нет царя, а что есть? Ведь он только что был, сколько ты себя помнишь, и все вокруг принадлежали царю и Богу.

Бог остался, только и слышишь: «Хвала Господу, хвала Господу, свершилось», — и ты идешь вместе со всеми в сторону счастья, в сторону пустоты, потому что нет общего счастья, есть только временное согласие душ, и каждый пытается понять, что делать с этим внезапным разливом свободы, с этим веселым хаосом, в котором так уютно, безответственно себя чувствуешь, и если раньше ты был просто рабом, то теперь ты раб свободы.

Это как бы тебе внезапно вернули молодость, а ты и не просил. Но не отказываться же!

И вот хлопчут народные представители, пытаются создать новое правительство, пусть Временное, хотят сохранить государственное лицо перед всем воюющим миром, не нарушать договоренностей, продолжать

войну до победного конца. А солдаты уже пошли с фронта по домам, без приказа, и ты идешь навстречу потоку, пробивая путь локтями, отчаянно вопя, кто тебя услышит — затопчут.

Нельзя идти против толпы, отказываться быть толпой, когда мир в одночасье рухнул, но все спаслись и бегут в образовавшуюся пробоину.

Сам ли Таиров присмотрел это здание, Южин ли его надоумил, став комиссаром московских театров, только маленький домик на Никитской в глубине двора, где находилась актерская биржа, был в апреле предоставлен Российским театральным обществом тому, что осталось от Камерного театра.

— Названия менять не будешь, Саша? — спросил Южин. — Есть примета...

— Не буду, — сказал.

— И правильно, — согласился Южин. — Вот мы почти двести лет всего лишь Мальй, а ничего дурного, как видишь, не случилось.

Александра Александровна Яблочкина поцеловала Таирова в лоб, передала поклон Алисе и благословила.

И пока дома ждала Алиса, которую гонцы от Станиславского, бывшие коллеги, пытались уговорить вернуться в Художественный театр, и пока ходил по Москве, посвистывая, безработный красавец Церетелли, а революция заполняла мозги своей звенящей пустотой, Таиров сидел в крошечном закутке нового Камерного театра, вглядываясь в сцену, прищурясь: что в этом бедном театре, лишенном колосников, глубины и кулис, можно сделать, не слишком ли расстроится Алиса и не есть ли это насмешка революции — во времена таких возможностей выделить ему крошечный ноготок московского пространства?

Можно поменять квартиру, перейти из дома в дом, но театр не так легко перенести, он уже перестал быть абстракцией, параметры его сцены стали параметрами твоей души, а она вся там, на Тверском, в особняке братьев Паршиных, но что поделаешь, что поделаешь, там уже играют «Леду» Каменского, демонстрирует обнаженное тело безымянная дива, толпа рвет билеты из рук.

— Там теперь внизу мюзик-холл, — с презрением скажет Алиса Коонен через шестьдесят лет, увидев изумленное лицо автора этой книги, и укажет пальцем вниз на расположенную под ее квартирой сцену бывшего Камерного, откуда, мешая нашей беседе, разухабисто играл оркестр.

Но это будет уже без Таирова. А пока, в 1917 году, он жив и всё складывается вполне исторически благополучно — революция, новый адрес Камерного театра — Никитская, 19, художники вместе с народом,

общее братание. Она входит в этот зал, сияя, чтобы не огорчить его, хотя внутри у нее слезы. Но она справляется. В конце концов, особняк братьев Паршиных был в начале войны тоже совсем не готов для театра, а вот гляди же, сыграли «Сакунталу» и «Фамиру», много чего сыграли, удалось же! И здесь удастся.

— Здесь прелестно, — неожиданно заявляет она. — Наконец мы будем соответствовать своему названию.

Она не рассказала ему о предложении художественников, пощадила, не рассказала, как ее убеждали забыть о Камерном, мол, без мецената он не воскреснет, а какие теперь меценаты?

А вот воскрес же, потому что у нее был Таиров. У них слава, богатство, возможности, у нее — Таиров, что сильнее?

Политик он был или какой-то престижитатор, только всё шло во благо театра, даже в дни смерти Камерного в феврале он не давал о нем забыть, опубликовав статью в театральной газете «Петь нельзя не мучась». Всею находя объяснение, во всех вселяя надежду.

Надо беспрерывно напоминать о своем существовании, даже когда ничего у тебя нет, и, в конце концов, всё образуется. Он умел держать своего зрителя, своих актеров в форме.

Кто вам сказал, что Камерный умер? Пока он жив, Камерный не может умереть. Удача не отвернется ни от него, ни от Алисы, они стали талисманами друг для друга. В двадцать первом году — «Записки режиссера» с посвящением «Алисе Коонен — Александр Таиров», в пятидесятом — могильная плита на Новодевичьем с коленопреклоненной Федрой: «Александр Таирову — Алиса Коонен». И так всю жизнь...

И тут случилось то, что потом часто будет происходить с Александром Яковлевичем, когда трудно становится провести черту между политикой и фантазией, некое специфически таировское безумие. Он решил поделиться, да, да, вот этим самым закутком, но не просто так, расточительно, а чтобы придать размах новому начинанию, в масштабе революции. Предложил создать ассоциацию вольных мастеров сценических постановок Москвы и Петрограда, собрать все левые силы режиссуры, к тому времени уже возникшей как профессия, и начать работать под эгидой Камерного театра. Подписать афишу четырьмя именами: Мейерхольд, Евреинов, Комиссаржевский и Таиров.

Пусть это островок, но вполне реальный, и им он готов был поделиться, чтобы создать в Москве не еще один вариант Камерного театра, а могучее объединение людей, мыслящих по-новому, возвращающих театр театру.

Это была благородная и конечно же утопическая затея, где-то в глубине души не одобряемая Коонен, но зато — этого она не понимала, — даже одно упоминание о таком сообществе придавало вновь возникшему театру настоящее величие, привлекало к нему внимание.

И все как-то сделали вид, что откликнулись. Мейерхольд даже согласился в следующем сезоне поставить вместе с Таировым спектакль — «Обмен» по Клоделю, — взял на себя переговоры с Евреиновым. Что-то невнятное, но вполне доброжелательное буркнул и сам Евреинов, вяло, но не отказываясь, начал переговоры Комиссаржевский.

И могло завершиться дело, такое же красивое и бесперспективное, как Февральская революция, причем у театров шансов было больше, там — Керенский с Милюковым, здесь — Таиров, если бы режиссеры хоть на йоту были интересны друг другу. Они конечно же были благодарны Таирову за предложение, но сами уже давно посматривали по сторонам, каждый ждал от революции чего-то главного для себя самого, а Мейерхольд, тот вообще не верил в либеральные перемены и вступил в партию большевиков. Его безупречный нюх не верил в революцию без крови, не нуждался в подачках, все хотел получить в бою.

А пока они думали и гадали, в новом Камерном начались репетиции.

Сбор труппы оказался малочисленным, вокруг разброд, неизвестно, куда делись люди, но здесь обнаружилась еще одна способность Таирова — не бояться сильных, независимых, притягивать в театр не просто актеров, а личностей, способных заменить семерых. Фердинандов, Эггерт, Глубоковский, Аркадин, Церетелли, Коонен.

Красавицы тоже попадались, и какие! Например, Августа Миклашевская. Коонен не боялась конкуренции, Таиров любил ее навсегда.

Роскошные, живописные люди собрались в маленьком зальчике на Никитской и, когда оказались вместе, сами охнули — настолько это была парижская труппа, и что им оставалось вместе делать, как не побеждать?

Пожалуй, не было в Москве в те годы — да и после — такой мощной богемной компании, которой не работать бы, а гулять и гулять, жить празднично в оргии революции — зачем работать таким великолепным людям? Но они пришли к Таирову, веря, что им будет интересно. На другое существование в театре они не соглашались.

Борис Фердинандов знал, что Таиров, несомненно, заинтересуется им не только как актером, но и как художником. Он был огромен, настырен, живописен, тяжеловат. Он был полон идей, а режиссеры никого так терпеть не могут, как актера с идеями — тут с собственными бы разобраться. А Таирову нравилось, что перед ним не просто исполнители, а собеседники

— и какие! Настоящие безумцы.

Он любил равных. Знал, что всех увлечет, со всеми справится. Любил тех, кто способен оценить и разделить.

Конечно, судьбы каждого были написаны у них на лице. Актеры, как поэты, всегда ясно, каким будет их последнее стихотворение. Фердинандов был обречен мучиться с самим собой, нести собственное тело на своих плечах, быть постоянно неудовлетворенным и не насытиться. К нему надлежало относиться с нежностью.

Борис Глубоковский, дилетант во всем, но почти гениальный, был человеком легким и тяготел к таким же, как он сам. Ему нравилось гибнуть, было такое модное веяние в начале века, гибнуть публично, что не так просто, как кажется, — ты будто берешь обязательство перед людьми, что обязательно погибнешь, когда-нибудь, и обязан сдержать слово. Он был умен, авантюрен, энергичен. Таким его любили в компании Есенина, чьим неизменным спутником он был, таким запомнил его на Соловках будущий академик Лихачев, как создателя воровского театра, самонадеянного и бесстрашного человека.

Константин Эггерт — самовлюбленный, мощный, непокорный, как бык, все отрицающий, имеющий на все свою точку зрения, мешающий Таирову работать, но как вдохновенно мешающий! У него тоже не сложится — будут ссылка, маленькие театрики, маленькие роли, неудовлетворенные амбиции, он просто задохнется от не востребоваемости.

И общий баловень Церетелли, непокорный ребенок, позволяющий себе все, ломкий, капризный, легко впадающий в отчаяние, склонный к самым безрассудным решениям, — его следовало сохранить. Ну и конечно же Алиса.

Прежде всего им хотелось играть. Им было интересно с Таировым. Не будь интересно, как же, видел бы он их, ищи ветра в поле!

Они помнили пляски сатиров в «Фамире» на кубах Александры Экстер, и когда в зал вошла, дымясь энергией, сама Экстер и, хохоча от удовольствия лицезреть их всех сразу, распахнула объятия, подставив лицо для поцелуев, все просто обезумели от счастья, Экстер с ними, Таиров с ними — Камерный театр жив!

Где-то разбиралось с войной захлопоченное Временное правительство, нервничал Ленин, предчувствуя приближение удачи, и хотя революция только-только разворачивалась, все уже перестали доверять друг другу, каждый подозревал другого в узурпации власти, и справедливо: что еще делать с революцией, как не пользоваться ее благами? Иначе зачем каждой фракции в Госдуме разыгрывать такой крупный козырь, как народ, как

многомиллионная, многонациональная, безымянная солдатская и крестьянская масса. Общее становилось конкретным, политики бредили массой как конкретной силой, блефуя, не имея четких представлений, кто за ними пойдет.

Готовилась вселенская буча, большая игра с большими передергиваниями и большой кровью. А Таиров писал в «Прокламациях художника», что нельзя заигрывать с народом, строить какое-то специальное демократическое искусство, унижать малограмотностью. Надо не приспособливаться, а приобщать. Но Таиров отказывался быть гибким или не мог, кто знает? Правда обнаружится позже.

Теперь же важнее всего было создание школы при театре, где должны были преподавать педагоги разных направлений, даже Художественного театра. А куда было от них деться — и Фердинандов, и Церетелли, и Соколов были оттуда, а привычка, как известно, вторая натура, и умения, приобретенные в школе Художественного, по большому счету, не могли помешать Таирову. Он хотел напитать театр соками всех направлений. Он понимал, что в труппе у него зрелые мастера, каждый откуда-то взялся, надо уважать их прошлое. В конце концов, глупо забывать, что Алиса — ученица Станиславского.

Его метод — это метод создания реальности Камерного театра с помощью ранее существовавших методов. Его метод — это универсализация театра, взять лучшее от каждого и включить в свою композицию.

Трудно поверить, но он провоцировал актера на импровизацию, ненавидел работать за всех, предпочитал заниматься постановочными моментами. Важнее было не кто как работал над ролью, а общее театральное мировоззрение.

«Театрализация театра» — в необходимости этого сходились все. Театр существовал на сцене как абсолютно независимое от жизни пространство.

*

Они были представителями школ и одновременно ни в одну из школ не вписывались, они были изгой, то есть просто артисты. И то, что они накануне катастрофы, вспоминалось только, когда отключали свет, не выдавали зарплаты, не хватало еды. Но и это не важно. Им было куда вернуться — к Таирову, в независимое государство — Камерный театр.

Это требовало большой внутренней свободы, а ее он умел создавать.

Для открытия театра он объявил «Саломею». Вроде бы все понятно — Саломея так Саломея, роль для Коонен. Но не все так просто в репертуарных построениях Таирова. Он не собирался делать спектакли на тему дня, даже приближаться к современности, он верил, что на события больших трагических пьес откликнется любой зритель как на современные. Или он лукавил, что думает так, или на самом деле думал, но он верил, что общее у этих абсолютно посторонних времени пьес с современностью — это масштаб страстей. Он верил, что владение страстями — главная привилегия театра, верил в занимательность этих страстей, в понятность сюжета, где обязательно должны были сталкиваться две противоположные страсти и высекается искра катарсиса.

Что такое, в сущности, «Саломея»? Пьеса о вере и об отсутствии веры, в конце концов, о столкновении идеологий. Неверящий гибнет. Во времена революции надо верить. Во что — это уже другой вопрос, надо проникнуться необходимостью веры. Испепеленный собственным неверием обязательно погибает.

Всё, с его точки зрения, соответствовало моменту — и то, что пьеса была в свое время запрещена Святейшим синодом, и то, что это был первый закрытый спектакль в России у Комиссаржевской, и то, что та постановка была неудачной, и уж конечно Алиса, своим существованием требующая больших трагических ролей.

Позже Таиров назовет пьесы, которые ищет, пьесами-романами. Ему необходимо было, замкнув действие в себе самом, держать при этом в полном напряжении зрительный зал.

«Саломея» была одной из таких пьес.

В манерной, изломанной, написанной сомнительными стихами пьесе Уайльда падчерица царя Ирода требует отдать ей голову заточенного в колодезь пророка Иоханаана. Она хочет поцеловать его и за исполнение этой прихоти согласна танцевать перед Иродом обнаженной.

Всё в этой пьесе наполнено желанием обладать Саломеей. Ее жаждут все, не только Ирод, но капризная принцесса хочет одного Иоханаана.

Принцесса симпатий вызвать у зала не могла, все присутствующие на сцене — тоже, кому тогда сочувствовать, зачем ставить?

Здесь была одна хитрость Таирова, о которой знали поклонники Камерного. Героиня Алисы Коонен не могла быть неправа, что бы ни совершила. Если поступала плохо, значит, ее вынуждали. Она всегда была жертвой. А жертвы, как известно, вызывают сочувствие.

И в «Саломее» Коонен прежде всего играла девственницу, доведенную

до отчаяния любовью к пророку. Ее любили одни только мерзавцы или рабы, она же любила только пророка, причем любила истово, желая отдаться. Девственность оправдывала ее поступки, желание быть любимой чистым человеком. Это было абсолютно вопреки уайльдовскому тексту, но Таирову было безразлично, что вопреки.

Все героини Коонен должны быть оправданы. Здесь пригодилась выучка в школе Художественного театра — самым сложным противоречиям в поведении искать реальные мотивации.

Коонен выглядела неземной, но поступки ее становились понятны залу, не вызывали отвращения. Трактовка Таирировым ролей для Алисы вообще вносила разлад в любую пьесу, заставляла Таирова пересочинить ее. Пересочинить во что бы то ни стало, ради сострадания к ее героиням. Не в этом ли одна из самых сильных особенностей Камерного театра?

И конечно же с помощью Экстер на крошечной сцене были сделаны открытия, которые Таиров позже назовет «динамическим оформлением». Пространство как бы самостоятельно аккомпанировало действию, жило своей жизнью. Убивал себя молодой сириец, и серебряное полотнище за его спиной вздымалось вверх, погружая исполнителя в темноту. Полотнища эти своими неожиданными движениями раздвигали крошечное пространство, придавая событиям новый масштаб.

Не из этих ли взрывов полотнищ возник один из самых изумительных композиционных приемов Камерного театра — в моменты высших эстетических впечатлений, чаще всего мизансценических, занавес закрывался, чтобы зрители могли отдышаться и поаплодировать. Не важно, прерывалось действие, не прерывалось — важно, что чудо произошло.

Таиров был скуп на новые краски, он постоянно разрабатывал старые, но умел довести давно найденное до совершенства.

Часто это были цитаты из самого себя. Не штампы, а именно цитаты. Спектакли Камерного театра утверждали новый текст — текст актерского мастерства, он казался им куда важнее пьесы.

Таиров владел этой параллельной драматургией безукоризненно. Он не выявлял своеобразие автора, он занимался только театром. Он вторгался в словесный ряд мимическими сценами, беспощадно вычеркивал всё, что можно было сказать без слов. Понятие «подтекст» было для него невыносимо. Он никогда не скрывал намерений, выражал впрямую.

Он был убедителен и в работе со словом, конечно, но только если это нужно было для демонстрации актерского мастерства. Главные герои любого его спектакля не персонажи — исполнители. В этом и есть главный секрет таировской режиссуры. И станут ли персонажи ярче или бледнее,

зависит не столько от трактовок, сколько от блеска актерской игры.

Да, вот такой формальный театр, это он и есть, самый формальный на протяжении всей истории русского театра XX века.

Врастание его в идеологию становилось почти невозможно. Но кому тогда, в опьяненном свободой семнадцатом году, было дело до идеологии! До нее оставалось еще несколько месяцев.

А если правду, если уж совсем правду, где-то рядом с идеей театрализации театра они с Алисой разрабатывали свою собственную идею — театр, каким они оба хотели его видеть с детства. Это был не настоящий театр, а померещившийся. Когда девочки представляют, что они принцессы, а мужчины, выручающие их из беды, все как один герои.

Здесь были и братья Адельгейм, держащие на весу ногу над отсутствующим бутафорским камнем, и море, и фраза Алисы после гастролей Элеоноры Дузе: «Или играть, как она, или совсем не выходить на сцену».

Здесь было только идеальное, только принадлежащее им обоим.

Они представляли историю как миф, где герои, исполняя волю богов, сражаются с демонами. Это не было наивностью душ — только глубокой убежденностью в исключительности искусства и своем избранничестве.

Это было несколько высокомерно, конечно, но очистительно для театра, всегда пресмыкающегося то перед толпой, то перед политиками.

В театре, прежде всего, все должно быть очень красиво — вот мысль, владеющая Таировым. Дальше всё зависело от собственного вкуса и компании. Говорят, что красоте он учился у художников, приглашал в театр самых лучших, и они всегда что-то оставляли в театре или его душе.

«Таиров — это его художники». Несомненно, если воспринимать театр как смену декораций, картинок. Но театр — это видение, явившееся им обоим в детстве, картинки только должны были соответствовать ему.

Он был обязан своим художникам преданностью цвету на сцене, тому, чего так боятся в драматическом театре, преданностью до самопожертвования ради него, Таирова, умением бросить на время такое хорошее дело, как живопись, предоставив себя такому неверному делу, как театр.

Они научили его цвету, они всегда пытались понять его композицию, но это трудно, мало кому удавалось. Они, как и актеры, как все в Камерном, воплощали его и Алисино желание — создать отдельный, особый, свободный от людей театр. Не так, как написано у Евреинова, но тоже театр для себя. Чтобы играть только по своим правилам и обязательно всех цариц, всех героинь.

Они договорились еще до рождения. Это был очень простой театр, только их собственный, и потому не всегда понятный. Почему — так? Такие сложные гримы, парики? Такие развернутые на зал мизансцены? Почему нет даже попытки выйти в зал, втянуть зрителя в действие? Почему — одна рама, а в ней Алиса, изнывающая под тяжестью страстей? Почему речь напевна, мизансцены картинны?

Почему так недоступна Коонен и так отстранен Таиров? Ты будто не на сцену смотришь, а на пожар или бурю. Там, в глубине, всегда катастрофа, к которой ты непричастен, но смотришь, что-то заставляет тебя смотреть.

Таиров стремился к законченности зрелища, к вещи в себе. Только она сама, эта вещь, могла решать, как ей меняться, перевести восприятие событий в другой ряд.

Цвет, свет, актер.

Он любил, конечно, своих актеров, но Алису любил гораздо больше. Это и понятно. Как не любить ту, которая в самом начале пути избавила тебя от одиночества в искусстве?

Азбука Камерного театра — это азбука их любви, их мечты. Один слагает стихи в честь Прекрасной дамы, другой выигрывает турниры, Таиров положил к ее ногам театр.

«АДРИЕННА ЛЕКУВРЕР»

«Надоело притворяться, — подумала Ольга Яковлевна. — Делать вид, что я ее люблю. Когда тебя исподтишка жалеют, поневоле начинаешь сама себе казаться жертвой».

Она себя жертвой не считала, хотя, несомненно, по всем правилам судьбы, ею была.

Но почему же? Она на всё решилась добровольно, просто не могла без Саши.

Когда он приходил к ней и Мурочке, бодрясь сам и ободряя их, она вспоминала о детском обещании — всегда быть с ним рядом. Он просто не умел жить с чувством вины перед близкими. Рана должна заживать быстро, трещина — срастаться, ничего не могло измениться в его мире.

Но к первому же часу пребывания он задумывался, старел, сидел на диване тяжелый, как мешок. Она сама начинала его торопить, напоминала о репетиции, а он, всегда любивший «поцелуйчики», как сам это с детства называл, торопливо целовал их обеих и как-то неуверенно уходил, оставляя им право закрыть за собой дверь.

Она занималась учебной частью школы при Камерном театре, могла считать, что это где-то рядом, с самим театром не соприкасается. Он устроил ее и Мурочку где-то рядом с собой. Чтобы не исчезали из виду.

Так он всю жизнь тащил за собой близких — уговаривал приехать сестру, перевез в Москву младшего брата, всех-всех, чего бы ему это ни стоило, так он успокаивался.

Она соглашалась, она ненавидела себя, что не уехала из Москвы сразу, чтобы всегда быть у него под рукой. Может быть, она его любила?

И пока Коонен на сцене объяснялась в любви Морицу Саксонскому, Ольга Яковлевна думала, правильно ли это — любить бескорыстно, на всю жизнь, ничего не требуя взамен.

Что это дает душе и чему может научить Мурочку?

Девочка вырастет покорной, похожей на нее сегодняшнюю. Ей покажется, что все женщины — жертвы.

Ей необходимо было увидеть, как вошла в спектакль новая воспитанница школы Ася Батаева. Она не могла заставить себя взглянуть на сцену, когда Алиса играет Адриенну.

Глядя на нее в этой роли, она начинала ей верить, и с такой силой, что сама еще раз готова была отдать ей Таирова.

«Удивительно! — думала Ольга Яковлевна. — Можно сыграть сколько угодно Сакунтал, Саломей, прекрасные роли, а попадется какая-то ничтожная пьеса, но она твоя, и ты без особых усилий начинаешь принадлежать на сцене самой себе. Что это — волшебство? И неужели Алиса такая, неужели она добрая, в ней есть человеческие чувства? Разве можно их просто сыграть, притвориться? Но ведь люди плачут, я сама видела, что плачут, неужели это вопрос технический, особенное Алисино притворство, в котором всегда хочется ее заподозрить? Но ведь люди страдают — эта несчастная Адриенна Лекуврер, произнося ужасный безвкусный текст, вызывает сочувствие».

Может быть, это все делала с ней Сашина любовь? Он знает, как придать Алисе неотразимость. Хотя, конечно, она красивая, что тут говорить, конечно, больше того — в ней есть тайна.

«А я вся как на ладони», — подумала Ольга Яковлевна и, пересилив себя, в зал не вошла, оставив Коонен в одиночестве на сцене.

Алисе было хорошо в этой роли. Всегда чьи-то глаза, чье-то сердце билось с нею в унисон, она физически чувствовала, а это, что бы там ни говорили недруги о Камерном, было в ее ролях самым главным.

Для того чтобы вызвать у зала сострадание, не обязательно стоять перед ним на коленях, надо самой сострадать своей героине.

Она знала про Адриенну всё. В этой скромной пьесе Эжена Скриба, найденной ею в смоленской библиотеке, на летних гастролях, было всё о ней самой, о ее судьбе. Так, во всяком случае, Алисе казалось.

Она всегда считала себя способной на самоотречение во имя сильного чувства.

Как же она хотела любить, как искала любви к себе, настоящей чудесной любви, и как вынуждена была скрывать это от окружающих!

Она ни с кем не делилась своей внутренней жизнью — только с Адриенной. Адриенна была подруга, соучастница, товарка, ей можно было доверить самые тайные свои тайны.

Конечно же она вела себя слишком целомудренно, но разве Алиса вела себя иначе, правда, немного притворяясь, и разве им обоим не свойственны были высокие мысли о театре, о любви, и разве не одинаково грустно было им сидеть после спектакля, вглядываясь в свое лицо без грима?

Как хорошо, что есть у нее Адриенна, с которой она не расстанется никогда, никогда!

Если бы она знала, как недалеко от истины.

Бог послал ей Александра Яковлевича, с ним ей было хорошо, но, когда она вступала в закулисы, в среду всех этих Душиант, Морицов

Саксонских, Фамир, когда в тесном коридоре, проходя мимо, прикасалась к Церетелли, ей становилось нехорошо.

Казалось, она перепутала времена, театры, жизнь — непонятно, где она находится сейчас, на что потрачено прошлое.

Станиславский предупреждал ее, шестнадцатилетнюю:

— Алинька, не заиграйся, ты слишком кокетлива, а мужчины коварны!

В кокетстве ли дело? И так ли уж была она кокетлива?

Никого не дразнила она, никого, просто душа ее была такой необузданной, такими страстями полна — бедный, бедный Александр Яковлевич, как он справляется с ней?

Какое счастье, что есть театр и можно броситься, как в костер, и всё отдать роли, всё-всё. Она не знала, чем ее так возбудила Адриенна. Может быть, она родилась на самом деле не здесь, а в те великие времена Франции восемнадцатого века, времена необыкновенных притворств, где все прятались за пудрой, за фижмами, мушками, париками, где все вели себя галантно только на людях, когда другие смотрят, а когда исчезают, и ты остаешься с ним одним, о, что тогда, что тогда...

И она писала в дневнике о Церетелли, играющем ее возлюбленного, Морица Саксонского. Так или почти так:

«Он любит меня, да, да, он не может не любить меня. Сегодня он так озабоченно посмотрел и спросил, не больна ли я, почему так тревожен взгляд? Он так бросился ко мне, когда моя Адриенна начала терять сознание на сцене, так непритворно, это все слухи, что он не способен любить женщин, я бы почувствовала это первой. Если даже так, я спасу его, он подчинится моей страсти. Он от меня так близко, милый, милый, несчастный человек, Саша всегда говорит, что наши отношения на сцене очень убедительны, совсем непритворны. А это означает только одно — он догадывается и не отвечает только потому, что боится оскорбить Сашу».

Так шел этот спектакль, перемежая слабые слова скрибовского текста ее собственными, произнесенными, выраженными только молчанием, только сильными эмоциями, как любил говорить Таиров, и которых не было сил скрывать.

Как она хотела быть любимой в Адриенне! Зал рыдал, следя за каждым, даже полускрытым движением ее благородной души. Не ее собственной, Адриенны, но это и есть ее собственная душа, причем здесь Адриенна? Она тоже великая актриса, как та, и она боготворима и благородна, и она погибнет, чтобы остаться навсегда беломраморным бюстиком в фойе «Комеди Франсез».

«Я схожу с ума», — думала Алиса, следя за каждым движением

Адриенны, спускаясь по ступеням с отведенной в сторону рукой, в которой томик Корнеля. Саша просил подчеркнуть отстраненность героини, манерность происходящего, ритуал притворства, все вокруг были фальшивы и жеманны до приторности, все притворялись, а она одна, а в руках у нее — Корнель!

Как хорошо, что нашлась эта пьеса, пьеса жизни, как хорошо играют все актеры и конечно же он, Церетелли. А Борис! Какой Борис — Фердинандов или Глубоковский? Оба!

Но как играла она, Господи, как играла она сама — она и не знала, что у нее хватит радости, чтобы так играть.

— Чем сильнее и глубже испытывает актер на сцене страдание, — говорил Таиров, — тем полнее творческое наслаждение. Оно и есть противоядие по отношению к тому яду, что выделяет в организм страдание.

Вред страдания преодолевается творческим наслаждением.

Она испытывала к залу одновременно и благодарность и жалость: «Бедные, они лишены счастья игры, они не знают всего этого, они не знают, что я испытываю, когда он, такой юный, такой прекрасный, берет мою руку и подносит к губам. Они думают, что так надо по мизансцене, что мы играем почти танцуя, нараспев, и я не успеваю почувствовать прикосновение, о, как они, бедные, ошибаются, не только почувствовать, я не спешу отобрать ладонь из его рук и остаюсь с ним еще долго после того, как он исчезает в кулисах».

Она писала об этом в своем измороженном помарками дневнике безобразным, всегда куда-то торопящимся почерком. Она писала, чтобы тут же перечеркнуть густо-густо, заставить саму себя забыть о только что записанном. Она была возбуждена в «Адриенне», она чувствовала, что жизнь отпустила ей эти несколько часов сценического времени, чтобы вместить в них всю ее жизнь, все желания. И первую великую любовь с Качаловым, «любимым Васенькой», как называла его в дневнике. Васенька! Теперь он к ним с Таировым приходит как друг.

И мучительное чувство к Скрябину, какое-то бесцеремонно дерзкое с его стороны, может быть, от неуверенности в себе, и погоня за этим оперным душкой Баттистини, когда она решила бежать с ним в Италию, но опоздала на поезд, а он не дождался. Как же она рыдала дома, как свободно и полно! И, только догадавшись, что кумир ее спит сейчас в поезде, по-детски свернувшись рогаликом, расхохоталась.

И много-много других — осуществленных и неосуществившихся ее любовей. Но сейчас был он, он один, Камерный театр, отступить было некуда, оставалось только бороться за свое счастье. Она никогда не

воспринимала Таирова отдельно от Камерного, только вместе.

«Бедный мальчик, — писала она в дневнике о Таирове. — Он ужасно страдает. Нас почему-то всегда ругают критики».

*

Он лежал в постели у себя дома и думал о балете. Сегодня в Петрограде случился Октябрьский переворот или Октябрьская революция, что больше соответствовало истине. А он лежал и думал о балете.

Чаще он думал о нем, засыпая, а сейчас вот — проснувшись.

Возникавшие в памяти четкие балетные перестроения успокаивали его. Он гордился тем, что в мире есть такое искусство, куда не могут проникнуть дилетанты. Что составляло особый предмет его гордости, его любви к балету? Кордебалет. Он всегда аплодировал им, меньше — солистам. Стремление к совершенству без малейших шансов быть выделенными, замеченными поражало. Линия была их богом. И к этому готовили с пяти-шести лет, к этой муке самоотречения, добровольной каторге. Они вели себя как зачарованные. Казалось, спадут чары и разбегутся.

Но чары спадали только с невозможностью танцевать.

Когда он особенно уставал за день, подменял балет перед сном конным парадом, где лошади переходят с шага на шаг, и одновременность перехода тоже поражала воображение. Но там требовались команды, а здесь — только музыка, ритмический счет. Кордебалет воплощал музыку, делал ее зримой. Солистам оставалось работать на фоне вот такой новой реальности музыки.

Если убрать оркестр, оставить движение одного кордебалета, музыка все равно будет звучать в глазах зрителя. Какая опора зрелища, какая точность!

Он попытался применить это к драме. Возникло — «кордедрама». Слово для драматического театра новое, но совсем не стыдное.

Он подумал, что из кордедрамы могут выделиться солисты, но сначала они должны постичь уроки кордедрамы.

Стыдиться нечего, кордедрама — это не массовка, а осознание музыкальности пространства, совсем другое качество игры.

Согласятся ли на это артисты?

Предположим, согласятся быть фоном, не выпячиваясь, существуя в задании, но сумеют ли забыть об индивидуальности, а может быть, не

нужно и забывать, а осторожно подсказывать те самые лукавые детали поведения, что гарантируют неповторимость твоего пребывания на сцене? Крошечные, микроскопические, но индивидуальные?

Русский артист стихичен, спонтанен, самонадеян. Ни в какую кордебалету его не впрячь.

Таиров любил мыслить массами. С некоторых пор ему стало так тесно на Никитской, что только здесь, лежа у себя дома, он начинал мыслить массами, которыми не владел, а если бы даже и владел, расположить их было негде. Они не были автономны, не просто располагались в пространстве, а выявляли его особенности, драматическое пространство лишено свободы балетного, оно диктует поведение. Они располагались по законам данного пространства, аккомпанируя игре героев.

Имела ли право драма на такую чистоту линий? Не уподобляются ли танцовщикам мнящие себя драматическими артистами, и что постыдного, если уподобляются?

Драматическое в процессе игры должно быть доведено до стройности балетного. Красота должна не подразумеваться, а быть предъявлена.

Это не просто задача — создать фон из людей, это попытка привести в порядок хаос драматического представления. Драма не идет постоянно в сопровождении музыки, что тогда является музыкой в драме? Характер движения. Он обусловлен действием. Кордебалета отражает намерения героев.

А если все-таки существует сама по себе, искривляя, ломая линии этих намерений? Если она диктует героям поведение?

Так уже интересней, так уже появляется драматическая, а не просто мимическая цель у исполнителей, так они начинают сами проявляться в композиции драматического действия, возникает контрапункт игры. Нет ничего отвратительней на сцене рыхлости масс, безвольной, неохотной жизни артистов, униженных участием в так называемой массовке.

Кордебалет становится кордебалетом с детства, неплохо бы создать в театральной школе такие занятия кордебалетом и маленьких учить, пусть привыкают. А начинать надо с импровизации, с привычки к импровизации. Здесь и обнаружится, кто слишком ярок для кордебалета, кто соответствует ей. Дункан берется учить своих босоножек совсем маленькими. Надо изменить психологию драматического артиста, его стремление обязательно играть главные роли. Привить любовь к композиции, пусть научится чувствовать себя любимым в массе.

Тут, конечно, недостаточно ровного пластического рисунка, здесь возможна демонстрация приемов — и акробатики, и эквилибристики, и

уличного боя. Здесь, в игре кордедрамы, пусть фоном, пусть сопутствуя сюжету, должны быть развернуты различные умения театра. Будто перед тобой возникают явления самой природы.

Пока герои выясняют отношения, перед зрителем проходят такие возможности тела, что захватывает дух. Такой была жизнь хора в античном театре, такой будет в Камерном.

Да, кордебалет в его сознании начинал конкурировать с Алисой. Правда, она и одна сумела бы справиться с таким движением масс, не исчезнуть в его лавине.

Так или почти так, во всяком случае о том же самом, наверное, думали в это время Троцкий и Ленин в Смольном, только в отличие от Таирова они торопились действовать, не успев выработать основных положений, руководствуясь единственным чувством своей полной непреложной правоты.

Массы людей, растворенные в темноте ночи, начинали казаться себе облаками, волнами, порывами ветра. Начинали казаться себе бестелесными. Они легко, без боя, входили в Зимний, бежали по лестницам вверх, разоружали охрану без единого выстрела, они все делали тихо, но очень слаженно и оттого по-особому драматично. Никому после, даже Таирову, не удалось добиться на сцене такой координированной кордедрамы.

И что самое невероятное, кроме небольшого опыта проигранной войны, никто их не учил совместным действиям, не прививал любви к гармонии общих движений. Их режиссером были обстоятельства, автором пьесы — судьба. Они действовали не только по приказу Смольного, но по какому-то высшему распоряжению. Они захватили город как сцену, целиком, не думая о последствиях. Тем, кто их послал, и города было мало, они претендовали на весь мир.

Угрозой они были или оправданием человечества — кто знает? Беду несли или освобождение? Какова цена человеческой жизни? Так ли уж велика эта цена по сравнению с целью?

Что удивительно, эту цель большевикам удалось сделать понятной большинству. Значит, было что-то, на что сразу откликается человеческая душа, они просто угадали — что.

Не насилие родило насилие — Октябрьский переворот родился к сроку, что называется, попал в точку. Он был проведен без натуги, хладнокровно и вдохновенно. Его нельзя приписывать влиянию двух-трех людей, даже если эти люди — такие же вдохновенные безумцы, как Троцкий и Ленин. Его можно назвать только своевременной

перегруппировкой солдатских масс, этой кордебрамой революции.

Удивительно прошла эта ночь в Петрограде, в Москве, оставив в жизни Таирова несколько пока еще неоперившихся соображений.

*

Между «Саломеей» и «Адриенной» были еще «Король-Арлекин» Рудольфа Лотара в оформлении Фердинандова и «Обмен» Поля Клоделя.

«Обмен» Таиров ставил по мейерхольдовскому режиссерскому плану, а на последних репетициях — и с участием самого Всеволода Эмильевича, что не сделало спектакль хорошим, а их, как и предполагалось, раздражило друг против друга.

Совместная работа только выявила причины, по которым она не должна была быть совместной, они обвинили друг друга в неудаче и разошлись. Один все дальше и дальше в революцию, другой — в строительство Камерного театра, успев по пути осуществить детскую свою мечту и поставить «Демона» в опере.

Всё это, несмотря на удачу «Демона», не важно, и обо всем этом можно было бы не говорить, не возникни в жизни Таирова изящнейший человек с армянской кровью европейского поведения. Очень горячий, очень-очень капризный и одновременно непритязательный, очень праздный и расточительно трудолюбивый — Георгий Богданович Якулов. Его привел Мейерхольд, спасибо ему.

Пожалуй, это было главное событие в те революционные дни, хотя это с первого взгляда и не поймешь, хотя трудно об этом догадаться с первого взгляда, что такое один, пусть даже талантливый человек в контексте революции?

На Якулова надо было решиться, а решившись, понять, что уже никуда от него не денешься. Он — произвол художественного и, одновременно, сама деликатность, само внимание к замыслам Таирова.

Человек с такой внутренней пластичностью не посещал еще Камерный театр, да и был ли еще один такой человек на свете?

Он провалил «Обмен», вначале желая угодить обоим, Мейерхольду и Таирову, а когда не получилось, плюнул и сделал по-своему, что ни к чему, кроме провала, не привело. Он был готов принадлежать любому из них. Обнаружив в себе талант театрального художника, он как бы обнаружил и собственное сердце, но воспользовался этим сердцем только Таиров, Мейерхольду в те дни было не до театра.

Таиров любовался Якуловым, ходил по его совершенно расхристанной мастерской, такой же бесприютной, как ее хозяин, уткнувшись в холсты, ходил, как бы выявляя в них что-то чудное, необыкновенное, водя за собой Алису для поддержания его восторгов, а потом сказал:

— Знаешь, что, Жорж, ты окончательно меня убедил, что в Гофмане — ничего, кроме пятен. И что комбинации этих пятен способны создать любые превращения, он прежде всего художник, как и ты.

— Да? — сказал равнодушно Якулов, хотя ничего подобного о Гофмане не говорил. — Говорят, он еще и музыку писал?

— Плохую, — сказал Таиров. — Напиши мне несколько эскизов к «Принцессе Брамбилле», книгу ты читал, пьесы пока нет и не будет, ты нарисуешь всё, а мы поставим. Будь свободен, не заботься, что цветом забьешь актеров, мы сумеем выйти из любого положения, нужен праздник.

И Якулов сразу же, не дожидаясь их ухода, стал рисовать, хотя толком не мог себе признаться — читал «Брамбиллу», не читал, о какой Брамбилле вообще идет речь?

Ему разрешили рисовать что угодно, а что еще нужно его свободной душе?

То, что удалось ему нарисовать, никогда в мире больше не повторилось. Он умел абсолютно ненавязчиво, как Бог в хорошем расположении духа, охватить собой пространство.

Он все вздыбил и увел куда-то вверх, увлекая за собой Таирова и актеров, он увел всех по спирали, разворачивающейся вверх, как тело большой рыбы внутри аквариума, обнаруживая на каждом новом витке чудо, обнаруживая, как полагается на карнавале, легко, без принуждения.

Ни одну работу Якулова в Камерном театре нельзя назвать принципиальной, они отличались от его главных работ в других театрах, были необязательны, но именно это придавало им блеск искусства.

Якулов очаровывал пространством, он ничего не навязывал, даже не предлагал, он просто гарантировал качество наброска, лишая Камерный репутации театра рассудочного и тяжеловесного. Он не давал Таирову остановиться в «Брамбилле», подгонял, подталкивал. Пожалуй, это был единственный спектакль в жизни Камерного, где все определял художник, и это доставляло радость актерам, зрителям, Таирову.

Необязательность затеи, легкость наброска, никакой демонстрации мастерства при полной виртуозности оногo, хмельной, лихо танцующий на ослабевших ногах Гофман, незатейливая история любви прекрасной швеи и красавца-артиста, развернутой в карнавал.

«Каприччио Камерного театра по Гофману» — вот как это называлось.

А точнее было бы — по Якулову. Играли в основном будущие камерники — студийцы.

Их тогда много возникло в Москве, феерий — у Вахтангова, у Грановского, у Таирова. Не от сырости же возникло в самый тяжелый для революции год столько веселья, не из-под палки смеющихся актеров, в чем же тогда можно обвинить революцию? Революция во все времена — самое счастливое время для театра. Только надо торопиться.

Что это — желание забыться или ликование от переизбытка собственной силы? А может быть, твоя собственная творческая молодость совпала с молодостью революции? А может быть, вместе с революцией, не зная — погибнешь, уцелеешь ли, — неожиданно обнаруживаешь в себе силу сопротивления?

И вот — революция не погибла, театры состоялись.

Сколько же еще лет будет дергать Таиров за ниточку «Брамбиллу», обозвав целую линию своего театра «арлекинадой», сколько лет будет нуждаться в карнавале и, в конце концов, научится его делать, даже без Якулова, пока революция не перестанет в карнавале нуждаться. И тогда начнется тоска, о которой позже.

Коонен в спектакле не играла, но остался ее портрет, писанный в том же году Якуловым, — в шляпке, с полуразвернутой от нас спиной, не без интереса разглядывающей себя в зеркале. В ее взгляде угадывались и некая ревность, что обошлись без нее, и спокойная уверенность в своих силах.

*

И вот, копаясь в бесконечных декретах новой власти по поводу театра, поневоле задумаешься, о чем тут писать — одна канцелярия, одно крючкотворство.

Театры становились похожи на заключенных в ожидании приговора. Каждому — свое, кому-то амнистия, как Художественному Общедоступному. Большому и Мариинке — расстрел. Слишком накладно и толку от них никакого — богатые люди поют и танцуют для богатых людей. Пусть себе танцуют на том свете.

Новая власть, как и любая власть, и предположить не могла, что значит театральная солидарность. Позволить закрыть хотя бы один театр — это подписать приговор другим. И театры начали сопротивляться. Это не могло считаться бунтом, смешно — что такое вопли театров в общем хоре приговоренных голосов? Напротив, это вызывало интерес, как ярость

ребенка, столкнувшегося с несправедливостью взрослых — с чего это он так орет?

Надо было задать вопрос — опасны или не опасны существующие театры для советской власти? И ответить по небольшому размышлению — не опасны, театры заведомо не опасны, самым своим занятием они ориентированы на власть и слишком беззащитны, чтобы претендовать на автономию. Нет, в собственном мнении они могут казаться себе бунтовщиками, революционерами, даже удельными княжествами, но что их бунт по сравнению с пролетарской революцией?

Во все времена зависящие от тысячи обстоятельств театры думали только об одном — как выжить? Бунтарство — штука продолжительная, а проследить путь от начала репетиции до премьеры ничего не стоит. И пресечь, если что.

На театры всегда можно было взглянуть сверху. Любое резкое движение не поощрялось, да театры и не совершали никаких движений — если только в сфере эстетической. Это нельзя было принимать всерьез, только с насмешкой: ищите себе сколько угодно, хотя все уже давно найдено.

Есть Художественный театр — Чехов, Горький, Станиславский, знаменитые актеры, толпы у кассы, что еще искать?

Есть художественный нейтралитет, он заложен в самом методе Станиславского — не морочить людям голову, в меру сил объективно предлагать зрителям саму жизнь, пусть выбирают. Власти некогда было вникать в поиски театров, наглядный пример — Художественный. Там не дразнили судьбу, а честно отражали действительность.

Что такое — «другие»? Да и были ли они, другие, в канун революции?

Один только Камерный и был. Мейерхольд не считается, он всегда дразнил окружающих, во все времена, где бы ни служил — в Художественном, у Комиссаржевской, в Александринке. И, вообще, что говорить о Мейерхольде, когда он сразу же подал заявление в партию большевиков?

Другое дело — Камерный. Здесь все непонятно — откуда вылез, куда ползет, кому на руку? Где критерий оценки? К какому разряду органического мира отнести — может быть, к пресмыкающимся? Скажет же потом Маяковский о Булгакове на премьере «Дней Турбиных»: «По хвосту пойдем, крокодил это или ящерица».

— Кажется, нам опять не повезло, Саша, — сказала Коонен.

— Не уверен, — ответил он. И пригласил на «Саломею» Луначарского. Нарком просвещения пришел. Как пишет Коонен, обликом он был

никакой не революционер — самый обыкновенный женеvский барин в нетопленном помещении на Никитской, где полубнаженные актеры мерзли на сцене, а неподвижно скрюченную над водоемом Саломею-Коонен обогревал изнутри водоема теплом горячей свечи тоже трясущийся от холода пророк Иоханаан-Церетелли.

Исторически красивый эпизод, когда, оценив мучения актеров, импозантный, роскошный Анатолий Васильевич сбросил с плеч шубу и так взглянул на зал, что все зрители предпочли последовать его примеру. Актеры такие эффектные поступки не забывают, они воодушевились, успех был полный.

С этого вечера и начались долгие беседы Луначарского с Таировым по разным вопросам культуры, не всегда имеющим прямое отношение к Камерному. Это был отголосок их киевских и петербургских отношений, эхо марксистских кружков.

Неизвестно, кто в этом разговоре был старшим — знаменитый революционер, блестящий собеседник, друг Ленина Луначарский или внимательно слушавший его Таиров, научившийся угадывать момент, когда можно мысль собеседника повернуть в другое русло.

Луначарский, что называется, только что из Кремля, теперь сидел в квартире у Коонен, в стареньком кресле ее отца, пил чаек, позволяя себе расслабиться, снова начинал чувствовать себя как баловень киевской гимназии, боковым зрением поглядывающий, какое впечатление производит его красноречие на гимназисток.

Блаженные киевские времена! Только в детстве люди остаются людьми. Да будут благословенны те, кто нас туда возвращает.

Наркому нравилось, что Таиров не обсуждает житейские мелочи, этого и революция не любила, предпочитала говорить о главном. Ему вообще импонировали таировский оптимизм, ясность намерений, бодрый тон. Он предпочитал таких людей нытикам театра, интеллигентским хлюпикам. Разговор их всегда оставался в сферах высоких, даже при обсуждении практических вопросов — во сколько будут обходиться новому государству театры.

— Меня совершенно не интересует, — говорил Луначарский, — что кто-то может обидеться. Теперь они под опекой народного государства, оно вполне могло бы прислать вместо меня какого-нибудь матроса с наганом, а он, поверьте, решил бы все ваши вопросы проще. Большевики, конечно, люди не без ошибок, но они доверяют профессионалам. Ленин ненавидит пустую болтовню, революцию движет толпа, а думают за них одиночки — профессионалы. Пусть театры не волнуются, к власти пришли

компетентные люди, правда, у них первая проблема сейчас не искусство, а как удержать эту власть.

Таиров слушал жадно, не позволяя себе расслабиться. Как опытный дипломат он знал об опасности лишних знаний, большевикам надо удержать власть, Таирову — сохранить театр.

На все диспуты, на все совещания об искусстве нарком брал Таирова с собой, внушая к тому буквально священный трепет со стороны растерянных коллег.

— Александр Яковлевич, — шептал Южин, — выручай, голубчик, у нас из революционеров остался только ты, Мейерхольд не считается, а Станиславский просить боится.

— Что я должен сделать? — терялся Таиров. — Вы вполне можете обратиться сами.

О таировском бесстрашии ходили легенды. Приводило в восторг, что Мейерхольду, ставшему после революции одним из руководителей ТЕО и сразу же с присущим ему размахом огульно решившим все театры переименовать в «театр РСФСР № 1», «театр РСФСР № 2» и так далее, Таиров на одном из диспутов не только не пожал протянутую в знак примирения руку, но даже ответил весьма тонко и мужественно: «Как художнику я вам бы пожал руку, но вы пользуетесь своей чиновничьей властью, чтобы душить другие театры, и потому я вам руки не подам».

Мейерхольд это запомнил, конечно, на всю жизнь. А Таиров не испугался.

Конечно, за ним стояли Луначарский и присные, так называемые комиссары от искусства, и никто не удивился, когда мейерхольдовский проект не прошел, а самого его из ТЕО убрали. Это тоже почему-то свидетельствовало в пользу таировских связей.

И бывшую жену, лечившуюся от туберкулеза в Ялте, он вывез вместе с маленькой дочкой от белых из Крыма, прислал за ними канонерку и вывез. Разгоряченное актерское воображение особенно ярко представляло эту внезапно вынырывающую из волн канонерку. Эту байку особенно любили повторять. И не совсем были неправы, только не на канонерке, а на бронепоезде, и организовал эту локальную эвакуацию младший брат Таирова, Леонид Яковлевич Корнблит, не последняя фигура в железнодорожных частях ОГПУ, если в это вообще можно поверить. Правда здесь в том, что Ольга Яковлевна всю жизнь состояла на учете в тубдиспансере.

— Не отказывай, голубчик! — продолжал шептать Южин. — Ты человек всемогущий, я всегда тебя уважал за твои революционные

воззрения. Обратись к Луначарскому — пусть не обижает, театры всегда сумеют отблагодарить. Вот он пьесы пишет. Если надо, поставим. Это же смешно — нечем платить Собинову в Большом, Ермолова пусть немножко еще поиграет, кому это может помешать?

Александр Яковлевич даже мысли боялся об участии во власти, предпочитал помогать посильно, ему совсем не шел комиссарский наряд, хотелось нравиться Алисе, оставаясь прежним, элегантным, никем не притворяющимся Таировым. Советы он способен был давать вполне компетентные, и как юрист, и как человек, успевший разобраться в точке зрения Луначарского. Он старался не бравировать лишними знаниями, не подчеркивать своей близости к нарктому просвещения, выступал только по делу, и часто его выступления, особенно по вопросу о будущем Большого театра, имели решающее значение.

Но отказать в помощи не мог. Как будет сказано через много лет в его некрологе: «Он всегда принимал участие в общественной жизни страны, неоднократно избирался в ЦК профсоюза работников искусства».

Мысли его заняты были прежде всего Камерным, но оказалось, что все завязано одно с другим, не разорвать.

В искусстве все собиралось так долго, по капельке, что невозможно было отдать что-либо. Да и как это отданное назовешь? По каким критериям от него отказаться, по каким признакам? Искусство — это люди, они сами — искусство. Если, конечно, рассматривать с классовой точки зрения, то всех следовало немедленно расстрелять, но что делать тогда искусству?

Новая власть начинала понимать, что искусство — это нечто такое, для чего надо постоянно делать исключение.

Она не стала отбирать уже существующие здания, скорее раздавала новые, и если и рассуждала о чем, то о смете на содержание каждого отдельного учреждения искусства. Она решала, кого брать на государственное обеспечение, кого — нет. Она угрожала благополучию, если благополучием считать то, что уже как-то за десяток-другой лет сложилось, но она же обещала, возможно, сама об этом не догадываясь, что-то необычное, новое, недостижимое, о чем искусство могло только мечтать, и что приблизилось так быстро и неожиданно — возможность еще одной разгадки бытия, смысла, смысла. Что еще нужно художнику, как не оказаться на грани катастрофы, где еще, как не перед лицом гибели он чувствует себя дома?

Энергия великой цели вела большевиков — сделать счастливым все человечество. А это, кроме примазавшихся, владело ими по-настоящему.

Трудно было назвать происходящее борьбой за власть: нельзя овладеть стихией, нельзя считать себя Богом, но можно и должно воплотить в жизнь то, о чем бесплодно, уже несколько веков писали и говорили великие мыслители как о реальном. Поставить в этом деле точку.

И они ее поставили. Пустили мысль гулять по белу свету.

Больше всего они боялись обуржуазиться, считали это чуть ли не главным грехом пришедших к власти. Им надо было оставаться первыми, но в толпе. Если чего и боялся Ленин, то мнения, что он толпе не принадлежит, ничем не отличается от только что свергнутых им министров Временного правительства.

Не надо обвинять большевиков в каком-то генетическом зле, садизме, тупоумии — они вели толпу за собой, но и она вела их, они должны были соответствовать массе. Они были заложниками идеи, как все, кто захлебнулся ею в юности.

И как Таиров думал и объяснял Луначарскому, у театров не было глубоких политических претензий: какая разница кому служить, зритель есть зритель, все проблемы были связаны только с бытом, финансами, возможностью продолжать работу, ничего, в сущности, не меняя. Новая власть должна была гарантировать только устойчивую жизнь, революция пройдет, всё наладится, театры же всегда будут жить в бреду, в подвешенном состоянии, это нормально для людей театра — не понимать, живут ли они вообще?

Результаты его деятельности временны, успехи мнимы, что определяет жизнь того или иного театра — понять нельзя: может быть, стойкость и авторитет их создателей?

Одни только мнимости. Умрут создатели, умрут их театры, спешить не надо, лучше постараться продлить жизнь этим людям, среди которых есть настоящие художники.

Верность традиции — тоже хорошая штука, они об этом сразу же договорились с Луначарским, ни один эксперимент не может жить без верности традиции.

О самих традициях мало кто помнит, и это все тоже мнимости, но за эти самые мнимости всегда можно ухватиться, чтобы вытащить театр из трясины, освятить жизнь мифом. Какими были создатели этих традиций? Неизвестно. Известно только, что самые прекрасные, самые лучшие умели такое, что нам и не снилось, вот о чем надо думать. Они прекрасны, потому что их уже нет, а будущее — это черная дыра в пространстве, неизвестно, что за ней. Искусство всегда в прошлом и потому оно вечно.

— А вы кому верны? — поддразнивал Луначарский. — Алисе

Георгиевне? Что ж, такая актриса вполне достойна вашей верности.

Искусство было единственным местом, где нарком просвещения чувствовал себя уютно. Он позволял себе даже не рассуждать, а, подтолкнув самого себя, катился, как шар, из лунки в лунку, точно угадывая направление. Присутствие Таирова и Коонен только придавало блеск его рассуждениям, он чувствовал себя среди своих не наркомом просвещения, а философом, автором ряда пьес. И при всех острых разговорах начинало казаться, что революция совершилась не сейчас, а давным-давно, все дела разобраны, споры закончены, и если выйти на улицу, то возникнет перед тобой прекрасная ухоженная Москва, такая же, как до революции, только лучше.

Иногда Луначарскому казалось, что Ленин нарочно дразнит театры, чем-то они ему в юности насолили.

— Что вы с ними возитесь? — говорил он, картавя. — Все они одни гении. Гоните их к чертовой матери! Пусть помыкаются.

— А народу куда ходить? — спросил кто-то. — В свободное время.

— В цирк, — ответил Ленин не задумываясь. — Самое что ни есть настоящее искусство, без обмана. Что может быть лучше клоунов?

И, вспомнив, как они с Зиновьевым ходили смотреть Грока в Швейцарии, расхохотался, захотел рассказать, передумал, обратился к Луначарскому:

— Дорогой товарищ, не отвлекайте, потом, потом...

И «дорогой товарищ» проводил очередное заседание с работниками театра, горячо и талантливо импровизируя, объясняя, как новая власть заинтересована в их искусстве.

Все слушали его с доверием, как умеют слушать только артисты.

— Нелегко, — говорил он Таирову, — и с вами нелегко, и там, — он кивал головой в сторону Кремля. — Непросто. Это вы, Александр Яковлевич, между трагедией и арлекинадой, а я — между Сциллой и Харибдой.

С наркомом можно было разговаривать по-человечески, подозрительности не было в его характере, он доверял своим. Конечно, было кому поставить его на место, указать, где свои, где чужие.

Таирова же будущее могло волновать только в плане — есть ли будущее у Камерного театра? Есть ли будущее в хаосе неотложных дел, поставленных революцией, у театрального эксперимента? И как сопрягается социальная революция с революцией в искусстве? И нельзя ли оставить в покое всё, с таким трудом обретенное до революции?

— Можно, — ответил Луначарский, и через два месяца Камерному

театру вернули здание на Тверской, национализированное у братьев Паршиных советской властью.

*

Они сами были ниоткуда — и он, и Алиса. Судьба далась им, можно сказать, даром, вприкуску. Они не принадлежали к театральной династии, безнадежно провинциальные братья Адельгейм потрясли их с детства.

Происхождение могло пригодиться только в первые годы революции. «Кто был никем, тот станет всем». Но они начали давно и всем были обязаны только себе самим.

Что-то было в самой этой революции похожее на них самих, что-то излишне самостоятельное, самонадеянное, немного бравирующее своей независимостью, и в то же время беспомощное.

Все зависело от случая, от мгновения, и это делало Октябрьскую революцию сродни искусству. Возможно, она и была в большей степени событием художественным, чем политическим. Недаром ее делали люди с большими творческими амбициями. Да и бывают ли вообще на свете нехудожественные события?

Кому-то революция была нужна, чтобы сводить счеты, кому-то — чтобы понять самого себя, кому-то — чтобы почувствовать себя частью великого целого. Таиров же был увлечен энергией революции, ее беспредельным пафосом, максимализмом и восторгом сродни вдохновению. Он буквально физически чувствовал, что причастен к чему-то необыкновенному, на что с ужасом и восторгом взирал весь мир.

На какой пьедестал нужно было поднять театр, чтобы к нему обратились глаза всего мира? И, что самое удивительное, такое было возможно и в большой степени совпадало с таировским темпераментом.

Революция придавала всему делу театра небывалую амбицию, дело было не только в Луначарском, дело было в осознании причастности к мировым катаклизмам размаха Шекспира, Байрона, Гёте. Те самые болотные глаза из пьесы Треплева в «Чайке»: «Львы, орлы, куропатки... Все, все, все».

Театр получал право на огромные вещи, он обязан был научиться создавать потрясения, равные революции.

И нетрудно было представить посреди этого растревоженного, раскуроченного мира Алису, как Терезу Мирекур с полотна Делакура, обнаженную до пояса, с красным полотнищем в руках. Главное, что она не

боялась. Она, как всегда, ничего не боялась, и это ее бесстрашие передавалось театру, актерам.

— Алиса, ты похожа на Эринию, — говорил Таиров. — погоди, давай посмотрим, куда еще заведет нас собственное безрассудство.

А у самого на сердце было хорошо, дух захватывало. Ах, сколько действительно нового можно было бы сделать!

Теперь поговорим о неудачах в театре. Они даются так же, как удачи, но почему-то больше любимы. Они возникают в чередке спектаклей, не отличаясь от прочих ничем, кроме отсутствия успеха.

Есть совершенно непостижимые затеи, одна из них — на четвертом году революции ставить погруженного в себя насквозь католического Поля Клоделя. Вряд ли можно ждать симпатии зала к истории прокаженной, силой любви воскресившей мертвого ребенка, принадлежащего ее любимому человеку.

Если бы не Коонен, способная сыграть всё, даже Клоделя, выбор пьесы наводил на мысль о безумии Таирова.

Что он искал, на что рассчитывал, давая зрителю камень вместо хлеба? Зачем долго демонстрировал первоклассное свое мастерство впустую? Все еще воевал с пространством? Но тогда можно его поздравить, пространство покорилося, архитектор Веснин постарался, все пригнано, как говорил тот же Маяковский о «Благовещении»: «...постановка безукоризненная с точки зрения подобранности штиблета к каждому пальцу».

Это был безукоризненно исполненный провал, совсем никому не нужное зрелище. Как бы ни убеждал Таиров — и самому Камерному театру тоже.

Несколько новых выразительных поз, к поискам которых он оставался равнодушен, кое-какие чудеса со светом. Одно из них — когда во время чуда воскрешения волны света начинают бежать снизу вверх по ступеням, действительно создавая иллюзию чуда.

Но все происходящее на сцене было утробно — даже более утробно, чем на сезон раньше провалившийся «Каин» Станиславского, в котором тот, не сдавая позиций, решил поставить библейский сюжет как реальную историю.

— Послушайте, — удивлялся Станиславский, — оказывается, мы совсем не умеем играть трагедию! Здесь требуется совершенно другая пластика, другая манера говорить, кто же тогда это умеет, если не мы?

Камерный театр. Только Станиславский не успел этим поинтересоваться, никак не мог простить Коонен измены.

Камерный мог бы снабдить Художественный всем необходимым для

постановки трагедии, лишить актеров ограничений метода, привычки играть людей в пиджаках.

Сколько написано о том, как Каин-Леонидов почесывался, выискивая блох, произнося при этом байроновские стихи!

Несовпадение актерских возможностей с масштабом происходящего как только не было высмеяно. Но там Станиславский ошибался искренно и горько, хотелось расплакаться, глядя на его усилия. А здесь Таиров, выполнив все идеально, как отличник, воздвиг на сцене грандиозный склеп своему замыслу.

История прокаженной, ставшей святой, никого не взволновала.

Точно так же, как сыгранная в жанре скетча «Ромео и Джульетта», вся полностью перенесенная в театральное измерение, лишенная глубины чувств.

Если остаются в книгах только воспоминания о внешнем, значит, дело плохо, а тут всегда об ошибках Экстер, заполнившей сцену Камерного бесконечными переходами, лесенками, площадками и не оставившей места актерам. Персонажи сталкивались на этих лестницах, сражались, красиво вскидывали плащи, красиво умирали, но были похожи на мух внутри янтаря.

Спектакль игрался как скетч. Сюжет «Ромео и Джульетты» становился внятным только к концу и то потому, что два молодых человека умирали, — залу их было жалко. Но из-за чего умирали, по какой причине, почему надо было обязательно умереть, здесь все так и оставались в неведении.

Словом, два скучных монументальных спектакля уже совершенно давали театру право принадлежать к академическим, в список которых их под шумок включил Луначарский: другая дотация государства, другие пайки.

Таиров благодеяние принял, да он и сам его хотел, но потом всю жизнь возмущался, что никакой Камерный театр не академический, разве что на бумаге.

Но факт остается фактом: театр Мейерхольда оставался на кооперативных началах, добывая себе хлеб у пролетарского зрителя сам, Таирову же досталась материнская грудь государства, то бишь Луначарского.

Театр постепенно начал погребать себя под собственным формальным мастерством. Теперь их, действительно, ругали охотно и заслуженно. Вокруг шла жизнь, к которой они были непричастны.

Театры металась в поисках новой драматургии, пытались понять, чего хочет от них революция, отработывали свое существование в поте лица.

Многим из них эти поиски, действительно, были интересны, Мейерхольд поставил «Великодушного рогоносца», Грановский — «Ночь на старом рынке», Вахтангов, уже умирая, — «Гадибука». Результаты были взъерошенные, трепетные, какие-то убедительно новые, а Таиров продвигался, как ледокол, разбивая льды на пути к малопонятной цели.

Вот упрямец! Жаль, нельзя узнать — откуда бралось столько упрямства и терпения, откуда человек знает, что его ждет что-то важное впереди.

Он пробивался к «Федре». Каждый вечер в «Адриенне Лекуврер» Коонен произносила монолог из «Федры» Расина, и каждый вечер к концу этого монолога Таировым начинало овладевать смутное беспокойство, что он опять что-то пропустил. Или забыл что-то?

Он был устроен так, что каждый совершенный им поступок диктовал следующий, не мог быть пропущен, он был фатально логичен, всегда совершал поступок конкретно для чего-то, вот еще бы понять для чего.

В искусстве, как в жизни, такое бывает, вглядываешься в знакомое лицо, пытаешься понять, кого оно тебе напоминает, чтобы знать, как себя вести, и только в последнюю минуту, когда оно уже грозит исчезнуть, вскрикиваешь:

— Да ведь это...

Конечно, это Коонен-Федра.

И несмотря на то, что даже поклонники Камерного, опытные мастера из других театров бросились убеждать Таирова, что она надорвется в этой роли — сама Сара Бернар боялась выходить на сцену в «Федре», и однажды на гастролях в Америке так и не вышла, — Таиров решил: Коонен — Федра, и это решено. И так же, как не было сомнений у самой Алисы, что она сыграет любую самую сложную трагическую роль, так не было никаких сомнений в ней у Таирова.

Коонен-Федра, другая, не эллинская, не микенская, на несколько веков приближенная к залу Расином, но все же та самая царица, раздавленная тайной любовью к своему пасынку, гибнущая под бременем любви.

И, как всегда, оправданная Таировым.

— Федра значит «светлая», — любил повторять он. А это означало Коонен — светлая.

Виолетта в «Благовещенье» погибает от любви, Джульетта, Федра. Все, что делал Таиров для Коонен, было всегда о любви.

Он был силен в этом чувстве к ней, она была прекрасна в воплощении этого чувства на сцене.

Трудно поверить, что нормальные, рядом с тобой находящиеся люди

живут такими страстями, на такой высоте интереса друг к другу.

Камерный театр реформирован их любовью. Он менялся под силой их взаимной творческой страсти. Это только внешне все казалось спокойным, никто не знал, какие мощные сдвиги происходят в душах этих двух людей, решившихся на такое объяснение в любви, как Федра.

Только равнодушным могло показаться:

— Ну, Федра и Федра, какая разница — Пьеретта, Федра, театр и театр!

Театр не панацея от беды, а приближение к ней. Когда ты любишь, конечно, сам не понимаешь, как оказываешься на той или другой вершине, но в том-то и дело, что спуститься уже не удастся, надо идти выше, иначе любимая тебя не простит. Каких усилий стоила Таирову эта кооненовская Федра!

Казалось бы, всего шесть человек: Тесей, Ипполит, Арикия, Терамен, Энона, Федра...

Накрененная площадка Веснина, очередная таировская абстракция, призванная что-то напоминать, например, палубу корабля в бурю. Но здесь было еще что-то другое, кроме привычной декоративности актерской игры, смены поз, напоминающих фигуры с античных ваз, — здесь выстраивался темный, нескончаемый, ни разу не прерывающийся стон, переходящий от персонажа к персонажу, подхваченный каждым долгий предсмертный стон Федры, это было выматывающе великолепное зрелище.

Федра в красном плаще, стелющаяся на планшете сцены, томясь на этой самой площадке корабля, накрененного бурей. Монотонное, безумно долгое ее движение на котурнах из глубины к авансцене, молчание, такое глубокое, что, казалось, никогда не заговорит, резкие перепады поведения — то стелется перед Ипполитом, пряча лицо, то вдруг внезапно вздымается вверх перед Тесеем, чтобы тут же плашмя рухнуть и умереть. Это была агония подстреленной птицы, не знающей, куда приткнуться, оставляя за собой кровавый след.

И что удивительно, благодаря Расину, новому зрителю это смотреть было совсем не тяжело, а «очень даже», как мог бы сказать Зощенко.

История развивалась понятно в легких красивых стихах, переведенных Брюсовым нарочно неправильно, пятистопным ямбом, с чередованием рифмованных и нерифмованных окончаний стихов, чтобы придать некую еврипидовскую значительность тексту. Все-таки при дворе Людовика XIV умели любой самый древний миф сделать занимательным и приятным. Таиров, взяв в работу «Федру», этот необходимый зрителям обывательский момент наконец-то учел. После «Благовещенья» и «Ромео» трудно было

поверить, что он еще и о зрителе помнит. Он снабдил актеров всем уже накопленным опытом исполнения трагедии — объемным жестом, медленно разворачивающейся пластикой, большими периодами стиха на одном дыхании, когда казалось, что актеру не хватит воздуха, на такой ослепительной смене цвета, способной вызвать смятение в зрительном зале, но вместо этого вызывающей только восхищение красотой.

— Да-а-а, — сказал Луначарский, входя после спектакля в таировский кабинет. — Это уже можно показывать миру.

Как вы это сделали, Александр Яковлевич? Вот уж, действительно, нельзя по отношению к вам терять надежды. Давайте думать о гастрольях.

Дело в том, что у советской власти с театрами была выработана особая гастрольная политика. Считалось, что время от времени театры надо за границу отпускать, пусть подкормятся, но не все, только некоторые, в которых была уверенность, что вернутся. Первую студию Художественного театра решительно не отпускали, почти каждый из них был под подозрением. Особенно Михаил Чехов — не хватало еще потерять племянника Антона Павловича!

Органы бдели, и никакой Луначарский повлиять тут не мог, а вот Камерный всегда отпускали с удовольствием, может, и не без задней мысли — хорошо не вернулся бы, кому он здесь нужен? Но Камерный всегда возвращался. Таиров был слишком рационален, чтобы совершать опрометчивые поступки, он любил возвращаться в свое гнездо — особняк братьев Паршиных на Тверском.

Но до первых гастролей оставалось поставить еще один шедевр.

Это было время большой внутренней таировской радости, надо было торопиться, все способствовало работе — удача «Федры», внимание Луначарского, удовлетворенная успехом Алиса.

А он взял и поставил оперетку. Наступало время крайностей, к которым он всегда был предрасположен.

«Жирофле-Жирофля» Шарля Лекока он ставил с Якуловым. Запер давно уже находящегося не в форме художника в одной из комнат Камерного, оставил наедине с карандашом и бумагой и пообещал регулярно доставлять пищу и даже вино, потребовав взамен только эскизы к «Жирофле-Жирофля».

Якулову это понравилось, все лучше, чем постоянно жить в чужой собственной мастерской, не в силах вспомнить даже, кто у тебя сегодня в гостях, откуда эти чужие люди.

Покою у Якулова не было, Наталья Юльевна, его жена, расцветала только среди вот такого разгула богемных вечеров, художнических оргий, а

он улыбался, он всегда улыбался, ему тоже нравилось, но все-таки надо было успевать работать, хотя бы для того, чтобы появились деньги для ее развлечений.

Эскизы, получаемые из-под дверей от Якулова, были совсем другие, чем во времена «Брамбиллы». Это был уже абсолютно зрелый Якулов, полностью постигший замысел Таирова и больше не нуждающийся в его советах.

Он не дал Александру Яковлевичу ничего из того, к чему тот привык, создав простую конструкцию, собственно, экран с множеством секретов, а возникали из его ячеек другие экраны — с комнатками, лазами, приспособлениями для актерской игры, с двумя винтовыми лестницами по бокам экрана.

Собственно, на сцене ничего не было: как возникло, так снова могло и исчезнуть, возвратиться в экран. Это была какая-то штучка, фокус, возможности превращений, и Таиров, заявивший в одном из интервью, что сейчас наступило время патетических трагедий и самого разнузданного фарса, здесь разгулялся.

Он ставил оперетку под аккомпанемент якуловского оформления, и она превращалась из обычной очаровательной опереточной размазни в четко организованное эксцентрическое зрелище. Ритм спектакля сухой и четкий, как звук кастаньет, а может быть, арифмометра, конторского сердца двадцатых годов, а может быть, звука сбрасываемых костяшек счетов, а может быть, просто звук пульса каждого из них, этих прыгающих, скачущих, проносящихся по сцене актеров.

Это была кордебрама двадцатых, в которой блистали актрисы Камерного — с их новым шиком при абсолютной бедности, их дерзкой красотой то ли панельных девок, то ли монашек.

Мулаты, пираты, красотки, клоуны, похищения, метаморфозы пустыньского сюжета. Торжествовала оперетта, полный нуль, полное отсутствие претензии при роскошном актерском исполнении. Нельзя сказать, что оперетта чему-то научилась у Таирова, каким-то образом ухитрившись проигнорировать его опыт, но он многому научил оперетту. Дело индивидуальное. Нет человека — нет искусства.

Поражала координация спектакля. Собственно, он и был одной безупречной координацией. Зритель не мог угледеть ни одной прогалинки в спектакле, ни одного фокуса разгадать. Все было выполнено безукоризненно и вдохновенно.

Таиров высмеивал штампы жанра, в то же время обожая оперетту, и, возможно, даже эти самые штампы он демонстрировал с таким

мастерством, что они становились неузнаваемы и превращались в новый язык оперетты, именуемой «Жирофле-Жирофля».

Разворачивалась перед зрителем пуншевая сцена, разворачивалась на плоскости, не из глубины, как обычно привыкли в оперетте, можно сказать, подавалась и приобретала достоинства якуловского рисунка, какого-то опереточного барельефа, актеры возникали как черти из табакерки, то бишь из экрана, туда же исчезали.

Опытные эстрадники Арго и Ацуев перевели текст в стихи, это было требованием Таирова. Цирк пришел на помощь оперетте, цирковой расчет, и появился наконец на сцене Камерного новый актер Лев Александрович Фенин, любимец Евреинова еще со времен театра «Кривое зеркало», длинный, тонкий, с низким оперным голосом, настоящий клоун, и конечно же Владислав Соколов, первый чудак Камерного театра, ловкий, способный на любые трюки. Он умел сидеть без опоры, ни на что, кроме себя самого, не опираясь, в воздухе, забрасывая при этом ногу на ногу, меняя как угодно положение тела, он был так невыносимо ловок и человечески абсолютно ненадежен — устремленный туда, вон из Москвы, туда, туда — на Запад, где скоро по приказу Луначарского окажется театр Таирова.

Церетелли, как писали, был ослепителен в роли жениха, Коонен хороша в ролях двух сестер-близнецов, Жирофле и Жирофля, хотя вполне заменима, не хуже нее играла молодая актриса Спендиарова.

Но Москва была довольна, и самый заклятый враг Камерного, критик Блюм, он же Садко, оказавшийся яростным поклонником оперетты, тоже был доволен: «Победа несомненная, бесспорная. Я рад признать эту удачу театра: она знаменует преодоление формально-бездушного эстетизма, ибо значимость и ценность постановки в обнаружении истинной природы оперетты».

В такие моменты надо бы перекреститься, поблагодарить Бога и затихнуть, но им еще предстояли первые гастроли — Париж — Берлин. Уф!

ПО ТУ СТОРОНУ

Это был длинный железнодорожный состав берлинского поезда. В одном из вагонов — Коонен с Таировым и несколько попутчиков из дипломатической миссии в Берлине. В других пяти — по двенадцать в каждом — шестьдесят человек актеров, труппа Камерного. Эта простая арифметика более всего беспокоила двух, включенных в состав труппы «сопровождающих». Каждая из расположившихся на полках единиц была реальностью. О чем говорят их подопечные, было почти известно, вагон угомонился только к утру, но вот о чем думают?

Гастроли еще не начались, а настроение уже было испорчено, мысленно создавались отчеты по еще не свершившемуся мероприятию — гастролям Берлин — Париж — Берлин.

Неприятная малознакомая труппа, совсем не пролетарская, сопровождать их следовало скорее на высылку, чем на гастроли.

«И какой черт их послал, — думал товарищ Варфоломеев. — Не вернуться же!»

Странные люди странной ориентации находились в шестом вагоне. Церетелли и Сварожич — можно было прочесть в самом начале столбца, занесенного мелким бисерным почерком в школьную тетрадку. Прямо-таки семья. Чего ожидать от этой пары влюбленных друг в друга людей. Нет, вели они себя интеллигентно, голуби. Но какого черта надо было выпускать таких, как уследить за ними? Сбегут при первой же возможности, сопровождающие уже не раз сопровождали и знали, кто косит в сторону Запада.

«Они ведь там свои, — с ужасом подумал тот, кто помоложе, Ерофеев. — Может быть, это провокация?»

Он никак не мог представить, чтобы на простую провокацию по выдворению одного театра из Москвы нужно было бы столько денег.

«Да нет, — подумал Варфоломеев. — Я бы еще в Москве догадался, если провокация. И зачем тогда столько помпы на вокзале, Литвинов, Луначарский. А инструкций сколько, бедная моя голова!»

Так не выдворяют, так, скорее, десант готовят, высадку. И почти все молодые. А директор с примадонной — просто пара. И детей у них нет. Останутся, как пить дать, останутся и других за собой потащат.

— Никогда не прощу Миклашевской, — сказал Таиров, гася в купе свет, — из-за какого-то мужа не поехать с нами! Умею же я портить людей

— кем она себя возомнила? Теперь при распределении ролей я должен думать — поедут, не поедут на гастроли, какая ерунда!

— Батаева сыграет не хуже, — сказала Коонен. — Успех Миклашевской дутый.

— Да, — согласился Таиров. — Есенин постарался, он, как безумный, ей аплодирует, остальные вторят, не понимаю, причем тогда какой-то муж? Но все-таки признайся, Батаева не так хороша, как Миклашевская, все уже привыкли, что наша Брамбилла — красавица.

Коонен что-то хотела сказать о красоте Миклашевской, но передумала и прикрыла глаза.

Таиров, как всегда по привычке, попытался перед сном представить балет, то бишь, конный парад, нет, все-таки балет, что-то из «Щелкунчика». Эти распадающиеся по всей сцене нежные пряди, гроздь балета, но вагон слегка покачивало, расстраивая перестроения.

В пятом вагоне никак не могли успокоиться после выпитого. Глубоковский читал Бодлера, из «Парижских картин».

Ревела улица, гремя со всех сторон,
В глубоком трауре стан тонкий изгиба,
Вдруг мимо женщина прошла, едва качая
Рукою пышною край платья и фестон,
С осанкой гордою, с ногами древних статуй...

— С ногами древних статуй, — повторил он. — Совсем как у несчастного Блока: «И медленно, пройдя меж пьяными, всегда без спутников, одна, дыша духами и туманами...»

— Неужели мы едем в Париж? — неуверенно спросил он, обращаясь к Фенину и Назаровой. — Дорогие мои...

Голос его прервался, он внезапно понял, что совершенно не опьянел, если способен читать Бодлера, начал вглядываться в темноту, вспоминая город, который еще не видел.

Ему захотелось встряхнуть эту темноту, этот поезд, чтобы шел быстрее, а потом орать и пить, пить всю ночь с кем придется, говоря о Париже, он понял, что обожает этот театр, обожает Таирова и даже Алису, прощает ей всё, что с нее взять, она великолепно справляется с ролью первой актрисы, а кто она на самом деле как не первая, во всем первая и по-настоящему великолепная.

Он захотел пойти в вагон Таирова, чтобы сказать: «Я вам признателен,

Александр Яковлевич, за всю мою жизнь последних лет, за то, что вы меня, сына опального богослова, взяли в свой театр, а теперь вот, в Париж. Нет ни одного обещания, которое вы бы не выполнили, а то, что взбесились на меня третьего дня, я вам прощаю. Виноват был не я, а Шершеневич и Есенин, но я прощаю, откуда вам было знать?»

Имелось в виду его опоздание на лекцию Таирова о предстоящих гастролях, когда затеялся громкий неприятный спор между двумя поэтами в «Стойле Пегаса»: возможен ли пэон в имажинистской поэзии, и он должен был успокаивать, убеждать, что они не вполне правильно разбираются в сущности пэона, что нельзя так вульгарно понимать стихи.

Убедить их удалось, его авторитет в этой сфере был непререкаем, но на лекцию он опоздал.

— Неспокойный тип, — сказал Фенин Назаровой, возвращаясь в купе. — С этим Борисом мы еще наплачемся. Бодлер, Гюго! На хрена ему Париж, если он так блестяще знает Бодлера и говорит по-французски? Сидел бы дома и читал. Больше впечатлений — меньше работы.

— Дурачок, — сказала Назарова, натягивая легкую сеточку на волосы, чтобы не испортить во сне укладку.

Совсем о другом думал Соколов в третьем вагоне, заскочив по лесенке к себе на вторую полку и, как солдатик, уткнувшись носом в стенку; ему даже расхотелось смотреть, как Сварожич поглаживает пальцы Коли Церетелли. Это все было известно давно и совсем неинтересно, в поезде еще находилось несколько влюбленных друг в друга мужчин.

Он не был ни в кого влюблен, кроме будущего.

«Рвану, — думал он. — Если успех, обязательно рвану».

А в своем успехе он не сомневался, зритель — везде зритель, он мог играть по-французски, по-немецки, языки давались ему легко, но убедительней всего был, конечно, язык его собственного тела, язык таланта, как он, не стесняясь, и не только мысленно, называл себя.

— Мне можно, — говорил он, — совершать тот или другой неблаговидный поступок, я талантлив.

Он совершенно не думал, что подведет взявшего за всех них ответственность Таирова. Сквозь вагонную стенку он уже видел жадные глаза импресарио, подсовывающих контракты к самому его лицу. С той стороны, по ходу поезда еще бил в стенку промозглый российский ветер, а он уже дремал, боясь выронить эти бумаги из рук.

«Черт возьми, — ворочался Ценин, — хотел бы я заглянуть им в мозги. О чем там думают эти мои товарищи? Сейчас уже точно обнаружится, кто из них еврей, кто маскируется. Конечно же у Таирова ничего не поймешь,

он — хитрый, но Алиса вся как на ладони. Я — чайка, я — чайка! Лежит, небось, рядом с директором и воображает себя Сарой Бернар. Может, она и жила всю жизнь на свете ради этих гастролей, а нас всех за собой тащат Алису показывать. Такая сильная труппа, такие бабы, а слышишь только — Алиса, Алиса!»

Бабы, как их обозвал Сергей Сергеевич, меньше всего походили на баб. Они все еще стояли в коридоре, несмотря на вкрадчивые просьбы проводника разойтись, стояли то спиной к окнам, то лицом, не зная, куда себя деть от прибывающего с каждой минутой волнения. Ах, сколько бы сейчас актрис других театров захотело оказаться на их месте — Париж, Париж!

— Представляешь, как обзавидовалась Верка Пашенная? — спросила Уварова Бояджиева. — А все говорила: «Камерный, Камерный — кому вы нужны?» А оказалось, нужны, еще как нужны, вот их Малый никому не нужен, кто его пригласит, а мы, Камерный, нужны!

— Александр Яковлевич — святой, — почти всхлипывала от любви к Таирову Бояджиева. — Как ты думаешь — святой?

— Истинный Бог, святой, — подтвердила Уварова. — И Алиса не такая плохая, как я часто на нее грешу. Просто ей ни до кого нет дела, а и в самом деле, чего ей на нас, дур, внимание обращать?

Спендиарова молчала, и наблюдательному человеку можно было подглядеть на ее лице только одну кроткую мысль — хоть бы один раз сыграть «Жирофле», а ведь не даст Алиса Георгиевна, не даст, неутомимая, ей только бы играть, одна надежда — заболит. Что это я несу?

И Спендиарова незаметно для всех перекрестилась.

Юдина мучилась, стоя рядом, боясь рассказать, сколько для этих гастролей сделал ее муж Леонид Коренблит, крупный работник ОГПУ, младший брат Таирова, но ей нельзя было — ни труппа, ни Алиса почему-то ее не жаловали.

«Для всех хочет быть хорошим, — думала она о Таирове. — Всех взял, только что уборщиц забыл. Выпустили бы вас, как же, если бы не мой Ленечка. И ролей не дает», — хотела пожаловаться она, но взяла себя в руки.

«Еду, — подумал Эггерт, победоносно глядя во мглу. — А ведь, действительно, еду. И как ему не стыдно, — подумал он о Таирове, — вести на Запад всю эту нашу чепуху? „Федры“ они, что ли, в Париже не видели или „Лекуврер“? Все поразить хочет, новая трактовка, новая трактовка, а там Рейнгардт, а там Жемье, какие люди, провал неминуем. И куда он лезет со своим Камерным», — с раздражением подумал Эггерт, на

какое-то время забыв, что он и сам артист этого Камерного, и неплохой артист.

«Хорошо, что я не ушел к Фердинандову, — думал в постели Румнев. — Где теперь его Опытно-Героический, бедолаги? Надо мамочке японскую чашку из Парижа привести, интересно, сколько у них такие чашки стоят? Если не хватит, у Церетелли попрошу, Сварожич, конечно, приревнует». И, мысленно представив себе их вместе, попытался через два вагона подслушать, о чем они там молчат, но храп Ценина жить мешал, не только слышать.

«Э-хе-хе, — подумал Аркадин, подтянув к животу ноющее колено. — Катишь ты себе в Париж, Иван Павлович, без зазрения совести, и кому ты там в Париже нужен, следил бы у себя на Москве-реке за поплавком, всегда Саша что-нибудь придумает, до чего же он человек неумный, что говорить — умница, мало таких, здорово мне с ним повезло».

Он любил людей, за которых можно было спрятаться, — Гайдебурова, Таирова.

И, засыпая, долго еще вспоминал Иван Павлович о впечатлении, произведенном на него при первой встрече с Таировым.

«Энергичный малый, — подумал он тогда и позавидовал: — Неумные люди эти евреи, может, и на самом деле Бог на их стороне».

Он еще долго пытался не сблизиться с Таировым, даже побаивался, чувствуя гайдебуровское настроение, последствий встречи с ним, а потом присмотрелся и не заметил, как увлекся, почти влюбился, не как в актера, тут он находил много недостатков, а как в какого-то очень надежного человека.

«Где я встречал еще таких? — подумал он почти после первой встречи. — Да, пожалуй, нигде».

— Сокамерников возьмем, — скрывая улыбку, строго сказал старший машинист Бобров помощнику.

— Да ну, — удивился тот, — а для чего?

— Революцию делать.

— У них что, своих не хватает?

— Дурак! Настоящую революцию, нашу, Октябрьскую.

Состав неуклонно двигался к той стороне границы, оставалось четыре дня невыносимого пути. Его следовало перенести, как грипп, покорно следуя всем этапам выздоровления, зная, что в конце концов всё образумится, всё пройдет, жар куда-то денется вместе с температурой, женщинам останется только наложить тон и подвести глаза, мужчинам — приосаниться и, выскакивая на каждой остановке на перрон за пивом,

надвинуть шляпы поглубже и при встрече с Таировым постараться говорить в сторону, чтобы ни в чем таком не заподозрил.

Здесь, в этом поезде, рядом с Алисой, до которой, если бы он не боялся ее разбудить, было протянуть руку в темноте и дотронуться, первый раз за эти очень трудные годы своей жизни подумал Александр Яковлевич, что всё делал правильно.

*

Был такой драматург — Юрий Олеша, блестящий драматург, но Таиров его не ставил, ставил Мейерхольд. Он написал несколько пьес, одна из них, «Список благодеяний» — о том, как знаменитая советская актриса Лёля Гончарова решает для себя, остаться или не остаться за рубежом.

Живя в РСФСР, она вела дневник, а в нем два списка: один — благодеяний советской власти, другой — преступлений. Это был тайный дневник. И вот, чтобы скомпрометировать бедную Лёлю, не дать ей вернуться из-за границы, ту часть, где преступления, из дневника выдрали и опубликовали, а обнаружили сам дневник в салоне некой мадам Трегубовой, в котором Лёля Гончарова заказала себе серебряное платье, чтобы прийти на бал знаменитостей, где, возможно, будет Чаплин, с которым она мечтает встретиться и посоветоваться, что ей делать — возвращаться в СССР, не возвращаться. Дневник Лёля случайно забыла в салоне, а белогвардейские дружки мадам Трегубовой нашли его и воспользовались.

Одним словом, блестяще выполненная литературно-драматургическая абракадабра. Это было время, когда приходилось бить себя кулаками в грудь, доказывая свою лояльность советской власти. И Олеша, и Мейерхольд любили это делать, принося в жертву не только противников, но и своих старых друзей.

Прототипом Лёли Гончаровой, если так можно выразиться, якобы явился великий Михаил Чехов, эмигрировавший в двадцать восьмом году и с тех пор все никак не способный обрести на Западе место. История же с серебряным платьем наверняка была подсказана Олеше Мейерхольдом, и не без злорадства. Ведь точно такое же платье приняла в подарок от модного дома Молине во время первых гастролей Камерного в Париже Алиса Коонен. Приняла почти даром, оплатив только стоимость материала.

Парижское платье из серебряных кружев. На банкете, устроенном в честь закрытия гастролей, она была неотразима.

С тех пор прошло десять лет. Но не в правилах Мейерхольда было забывать об уязвимых местах в биографии противников. И вот в тридцать втором, после того, как он сам был буквально выковырен советской властью из-за границы, где никак не мог решиться — вернуться, не вернуться, — требовал прислать на гастроли Театр имени Мейерхольда, и все-таки по настоянию своей жены, Зинаиды Райх, вернулся, вспомнил Всеволод Эмильевич эту самую всем известную историю про платье для Коонен и пересказал Юрию Олеше. А тот написал, блестяще написал — и о белогвардейцах, и о салоне мадам Трегубовой, и о случайно забытом там дневнике Лёли Гончаровой, где злополучный список, а дальше всё, что полагается писать в таких случаях.

И никто из них не вспомнил, что на совещании, посвященном нежеланию Мейерхольда вернуться, именно Таиров сказал, что нельзя обвинить Мейерхольда, следует разобраться, что вообще происходит в сферах руководства искусством, если окончательно уехал Чехов, упрямится возвращаться Мейерхольд, крепко задерживается в Париже Грановский с Еврейским театром.

Не вспомнил об этом Всеволод Эмильевич, вернувшись. Политические инсинуации уже начинали входить тогда в моду, ими очень умел пользоваться Мейерхольд. И это не было для красного словца — он хорошо знал, что делает, он сводил счеты и одновременно клялся в верности, добиваясь прощения за мороку с невозвращением. Но напраслина, возведенная на другого, уже не могла в то время спасти тебя самого.

И все-таки в 1935 году, после третьих гастролей Камерного, уже не только по Европе, но и по Латинской Америке, Сталин наконец окрестил театр буржуазным, вероятно, имея в виду его успех у Запада. С отменой этого определения, при всей своей ловкости, Александр Яковлевич никак не мог справиться, так и ходил, к общему удовлетворению, буржуазным.

Так вот, за роковое платье, не вызвавшее никакого осуждения в двадцать третьем, могло крепко влететь в тридцать втором. Но даже знай Таиров и Коонен, как изменится время, им и в голову не пришло бы остаться. Они мечтали вернуться с триумфом для своей страны. Даже наедине, даже мысленно не вели они подобных разговоров.

В отличие от Чехова и Мейерхольда им всё было ясно. Есть единственное государство на свете, создающее новое искусство, а в этом государстве — культурные государственные деятели, которые не дадут их в обиду, самые доверчивые в мире зрители, и конечно же свое гнездо на Тверской, в котором есть все для жизни.

Коонен заслужила серебряное платье, ей и в голову не приходило

раздваиваться душой, торговать одной из половинок списка. Она была такой же цельной, как ее муж, вся принадлежала Камерному театру, а так как он находился на территории Советского государства, то и этому самому государству. Они успели оценить благодеяния советской власти, устроившей ей эти самые гастролы, из которых, несмотря на очень большой успех, театр вернулся с большим финансовым дефицитом, объясняя это, в основном, конфликтом Франции и Германии из-за Рура. Газеты уделяли внимание оккупации Рейнской области немногим больше, чем гастролям Камерного, и Коонен, в эйфории успеха, иногда вспоминая, что живет в реальном мире, расспрашивала Таирова о происходящем.

— Что там происходит, Саша? — спрашивала она. — Неужели нам опять не повезло?

— Ситуация интереснейшая, — обычно начинал с этой оптимистичной фразы Таиров. — Французы хотят окончательно унижить немцев, немцы сами провоцируют их на унижения, желая доказать всему миру, что Версальские договоренности выполнить невыполнимо. Англичане боятся уступить влияние на европейские дела Франции, а мы ждем, когда немецкому пролетариату все это надоест и произойдет революция. И она произойдет непременно. Прежде всего в Германии.

— Значит, мы правы? — спрашивала Алиса. — Объясняй проще.

— Правы, как всегда, — смеялся Таиров. — Только, пожалуйста, ни о чем не думай, кроме сегодняшней «Адриенны».

А между тем в Париже восторгались Камерным, ниспровергали, спорили, ни на одну минуту не забывая, что мир снова на грани войны.

Все это придавало особую остроту гастролям, которые рассматривались действительно как десант, высаженный советской властью, чтобы повернуть события в свою пользу.

Девять месяцев длились эти небывалые гастролы, такое никому потом из советских театров не удавалось, и за эти девять месяцев Таиров был назван магом мизансцены, а Коонен — второй Сарой Бернар. Первая Сара умерла за день до начала гастролей Камерного и не успела увидеть своей преемницы.

Смерть Сары Бернар, захват французами Рура, серебряное платье модного дома Молине — ничто не помешало Таирову убедить и друзей, и врагов, что настоящее искусство делается в пока еще нищей и голодной России.

Как ему удавалось держать Париж в заблуждении, что это и есть самое новое пролетарское искусство, никто не знает. Надо быть Таировым, чтобы самому в это поверить и убедить других.

Камерный после революции работал так же и по тем же правилам, что и до нее. Может быть, только с большей страстностью и с четкой гарантией благополучия. А так — чем Таиров владел всегда, с четырнадцатого года, то и демонстрировал. Но у незнания, как и у страха, глаза велики, и вот уже пишет Жан Кокто об особом дикарском исполнении «Федры», о беззаконии таировских интерпретаций французских драматургов, о беззаконии, долженствующем стать законом.

За ними ездят из города в город, Таиров читает бесконечные лекции, объясняя метод Камерного. «Записки режиссера», единственную его книгу, совсем недавно изданную в России, переводят на немецкий. Пикассо, Леже, Макс Эрнст, лучшие художники и артисты обеих стран ищут знакомства с ним. Он театральный кумир на все это время, а может быть, и на более долгие времена, но все это так быстро входит в кровь искусства, поглощается им, что потом негде искать даже ссылок на влияние, да и нужно ли их искать?

Сорок пять лет спустя недолго прослуживший в Театре Пушкина, бывшем Камерном, Владимир Высоцкий расскажет, что на репетициях какого-то ничтожного спектакля, по ходу которого надо было рвать письма, он случайно обнаружил, что поданные ему реквизитором конверты — не что иное, как письма к Таирову не то Кокто, не то Леже, и навсегда поразился силе забвения.

Таиров улыбался. Количество расточаемых им улыбок соответствовало количеству произнесенных фраз.

Он был просто гением общения, причем делал это на двух языках, ориентируясь в остальных. Луначарский торжествовал, он знал, что предложить загнивающему Западу.

Камерный театр был ничем не хуже чичеринского фрака на Генуэзской конференции в двадцать втором, вместо всеми ожидаемой пролетарской косоворотки. Нет доказательств, кроме рецензий, любовно собранных Рафаилом Рафаловичем, гимназическим другом Таирова, бросившим юриспруденцию, чтобы стать завлитом при своем друге, нет доказательств, кроме ссылок на Таирова театральные деятели Запада, нет доказательств, кроме слов, его влияния на европейский театр. Ничего нет, кроме внезапного причисления к лику святых в пославшей его на гастроли стране — портрет сразу после Станиславского, Немировича, Вахтангова и Мейерхольда. И памяти никакой не осталось от Камерного театра.

Ну и не надо.

Камерный девять месяцев гастролитировал в Европе, это были первые гастроли советского театра, полный успех, полная победа, обязанная

целиком художественному и организаторскому гению Таирова.

Он все делал правильно, как настоящий полководец. Он настолько точно разработал план сражения, что не оставил на культурном теле государств живого места, проник всюду, увлек собой.

И только он один знал, что увлек именно своей причастностью к тому пугающе таинственному, неизвестному, что творится в его стране.

Таировский театр был послан на Запад, чтобы напугать, успокаивая. Только Луначарскому могло прийти в голову, что своим великолепием Камерный спутает все карты противника, убедит его в полном благополучии советской власти.

Всё иначе, и всё культурно — не придраться, до такой степени, что следившие по тетрадке из первого ряда в Париже за текстами «Федры» дотошные специалисты даже не заметили изменений, сделанных Таировым в последнем акте. Вероятно, они все-таки не могли не взглянуть на сцену, а там — Коонен, а там — такая красота!

Самобытность Камерного театра была умело присвоена его государством. Его искусство становилось одним из первых пунктов в «списке благодетелей».

Ни один из оставшихся в России театров не мог так соответствовать и одновременно превосходить всё, что существовало на Западе.

Был Рейнгардт, был Антуан, все равно было огромное влияние Художественного театра, опосредованно — Мейерхольда, но не было ощущения цельности театра, того гармоничного единства спектаклей, показанных Таировым. В роскошном европейском культурном мире, немного пресыщенном, скучающем, всегда в поисках новых впечатлений, вдруг возникло ни в чем не сомневающееся, выстроенное волей одного человека искусство Камерного театра.

Если бы так надежно и гарантированно, как ежевечерние спектакли Камерного театра, выплачивались бы немцами контрибуции победившим в войне государствам, тревоги в Европе было бы меньше.

Так что Камерный был брошен в эпицентр Европы для того, чтобы установить покой, равновесие, взволновать искусством, что на нормальном языке и означает отвлечь и успокоить.

Камерный театр и его гастроли — одно из чудесных воспоминаний той поры, когда правительства вели себя нехорошо, жадно, не думая о последствиях. Трепали побежденную Германию так, что вытрепали из нее национал-социализм. Советская Россия продолжала, как и Таиров, надеяться, что в этой ситуации мировая революция продолжится, пролетариат Германии возьмет вверх, но все попытки маломощных

немецких большевиков захватить власть были подавлены, надежды не сбылись, единственным успехом советской власти стали гастролы Камерного.

Бюстик Таирова был установлен в Кёльнском университете рядом с другими историческими лицами — интересно, куда он делся?

Вероятно, был разбит и выброшен нацистами в том же 1932 году, когда был поставлен в Театре имени Мейерхольда «Список благодарений».

*

Пора о других. Что мы все — о Камерном да о Камерном! Пора о других в отсутствие Камерного. Когда еще удастся зарыться в великолепие двадцатых годов? Вот мемуары, как они пишутся, когда не с тобой произошло? И что такое несколько страничек о других рядом с книгой о Камерном?

Мемуар первый — Художественный Общеизвестный.

Ко времени возвращения Камерного из-за границы — одни слезы Немировича о воссоединении.

Половина театра во главе с Качаловым осталась в Ростове-на-Дону под белыми и несколько лет потом решала — вернуться ли? Потом на призыв Немировича все-таки вернулась, и тогда уехала другая половина, уже с благословения советской власти, на заработки.

Премьер не было — одни возобновления.

Художественный рассчитывал на самовозрождение, не было такой силы, что могла победить универсальный метод Художественного театра, — правда жизни бессмертна. Хотя, честно сказать, они здорово подрастерялись — про запас оставались студии Художественного театра, с ними можно было объединиться, но студии таким желанием не горели. Большое художественное различие между ними и альма матер образовалось к тому времени.

А тут еще Луначарский крайне конфиденциально сообщил Немировичу, что в МХАТ собираются назначить директора-большевика и он боится — будет ли этот человек компетентен в деле руководства театром.

Тысячу раз оговариваясь, что он и сам большевик, Луначарский призывает Немировича заранее оградиться от опасности и выдвинуть от себя кандидатуру. Настоящего творчества нет, главная проблема — как выжить? Иногда удивляет, зная историю, — зачем правительство, лично

Ленин распорядились выделить деньги на возвращение в Москву качаловской группы, отправки другой половины театра в Америку, чтобы потом издеваться, выламывать руки идеологическими установками, подменить правду жизни ложью этой самой жизни? Или попросту — как это Россия и вдруг без Художественного? Кто знает? Судьба.

Мемуар второй — МХАТ Второй.

Здесь уже можно говорить не только о политике — об искусстве.

Они должны были занять в сознании зрителя место своей альма матер, но это оказалось недопустимо.

Что тому виной? На это можно ответить парадоксально просто — утонченное мастерство и какая-то буквально в порах таящаяся неисправимая аполитичность. Это как на место Алексея Толстого водрузить Набокова.

МХАТ Второй был театр, глубоко равнодушный к проблемам общественным. Он даже не дал себе труда притвориться. Он был слишком ослеплен собственным мастерством, чтобы волноваться за свое будущее.

После смерти Вахтангова, всеми силами искавшего, за что бы зацепиться в современности, театр возглавил Михаил Чехов, а он по природе своей и тончайшей художественной конституции и вникать не собирался в происходящее. Хорошо еще, если кого-то расспрашивал. Центром мироздания для него был театр, вернее, он сам, потому что именно в своих собственных возможностях ощущал Чехов будущее своего собственного театра. Правду сказать, так это и есть, даже заблуждения гения — хороший материал для театра.

Прежде всего он хотел поделиться с актерами мировоззрением, а к тому времени из всех невнятных противоречий его собственной судьбы и биографии возникло некое фатально чувственное мировоззрение — лишенное малейшего рационализма, малейшей целесообразности, что-то от святых догадок русской культуры, что-то от его занятий со Штейнером натурфилософией. Театр должен был окончательно освободиться от быта и стать выразителем вечного. Репертуар — только классика, и он, Чехов, как проповедник вечных тем, чистого искусства.

Чехову не хотелось даже прикасаться к революции, ему было достаточно собственных возможностей, руководство театром он представлял как руководство церковью, независимой от государства.

Позже, когда он эмигрировал, кто только ни пытался его скомпрометировать фразой, якобы произнесенной Вахтанговым: «Миша, ты лужа, в которую улыбнулся Бог». Эта кочующая фраза стала основным постулатом, откуда принято рассматривать такое сверхъестественное

актерское явление, как Михаил Чехов.

А на самом деле, он был живой плотью искусства, тем, из чего искусство делают. Несмотря на свое огромное мастерство, он не разрешал себе стать взрослым, оставаясь на той грани чувственного, почти физиологического, где еще можно было не принимать окончательного решения. Он сознательно барахтался в пространстве, сцену он начинал осознавать каждый раз заново, собственно, как и жизнь, она тоже всегда была ему внове. Он был набросок, не стремящийся к завершению, он лепил роли, как набросок, не испытывая тяги к завершению жизни вместе с сюжетом, предполагая, что его персонажи живут вечно и после смерти. Он всегда позволял себе некий допуск, чтобы не подвести окончательной черты.

Очень странный мастер, самым своим существованием побуждавший к творчеству всех вокруг.

Не важно, удалось, не удалось ему обобщить собственный опыт в книжках, важно, что он пытался свой собственный талант поймать за хвост, и в этом веселом и одновременно трагически неосуществимом стремлении был весь процесс творчества, перпетуум мобиле, попытка понять в хаосе внутреннего существования — кто я, зачем я, ведь я зачем-то?

Он был интересен самому себе настолько, что заражал этим интересом к самим себе и своих товарищей по театру.

Вряд ли были личности, более яркие в других театрах, чем во МХАТе Втором, во всяком случае, число таких личностей. Бирман, Гиацинтова, Берсенов, Чебан, Дурасова, Готовцев, сам Чехов.

Он опаивал, одурманивал их интересом к возможностям человеческой личности, они уже не столько репетировали, сколько рассматривали области Млечного Пути, вырабатывая какое-то сверхчувственное, астральное зрение.

В дни революции их можно было воспринять как некую секту, немедленно арестовать и уничтожить.

Но, когда Чехов, привыкший всю силу и слабость театра искать в самом себе, почувствовал угрозу, он самоустранился, то есть эмигрировал.

Как и полагалось, в МХАТе Втором образовалась параллельная группа, античеховская, тоже талантливая, как бы созвучная времени, ей надоело быть слишком утонченными, когда надо думать о хлебе насущном, и народ не откровений требует, а зрелищ. Но художественный авторитет Чехова к тому времени был таков, что они из театра ушли, но очень его веру в себя как руководителя подломили.

МХАТ Второй — это прекрасный дым двадцатых годов, о красоте

которого, кроме нескольких уцелевших, снявшихся в кино артистов, не осталось даже мало-мальского представления.

Во многом авторитетному мнению Чехова, в нашем искусстве, правда, возникшему поздно, мы обязаны тем, что Таирова причислили к лику пяти лучших русских режиссеров. В своей голливудской лекции 1946 года он назвал их в такой последовательности: Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Вахтангов, Таиров.

Спасибо ему!

Мемуар третий — Театр Вахтангова. Ко времени возвращения Камерного, если брать это за точку отсчета нашей книги, там происходила большая путаница. И прежде всего в том, что считать наследием мастера — «Турандот» или «Гадибук».

Дело не в хронологии, спектакли разные, в разных студиях сделанные, но надо было решиться один из них объявить главным. Объявили «Турандот», как наиболее соответствующий революции, — люди обязаны были радоваться, а спектакль получился замечательный, да еще как антитеза силе смерти, силе, которую находил в себе, репетируя этот карнавал, умирающий Вахтангов.

Оставалось неясным, считать ли «Турандот» системой, пресловутым искусством представления, или это всего лишь новые возможности уже известного, и театр бросался от догадки к догадке, боясь потерять успех и репутацию самого жизнерадостного театра Москвы.

Мемуар четвертый, о Малом театре, ограничивается тем, что Южин упорно добивался субсидий на ремонт гибнущего здания и на поддержание жизни великих мастеров старого театра.

Мемуар пятый — Первый театр Пролеткульта.

Здесь, несмотря на рождение Эйзенштейна как режиссера, — писк и трескотня, здесь озорство, а не смелость, невоздержанность, а не талант, и, как всегда в таких обстоятельствах, произведения либо гибли, либо переходили во что-то новое. Таким новым стали спектакли «Слышишь, Москва» и «Противогазы», сделанные в реальной обстановке, плавно переведшие театр вместе со всей труппой в прямо противоположное театру направление — в кинематограф.

Был еще Госет, и о нем отдельный мемуар № 6. Это был театр единой режиссерской воли своего пастыря Алексея Грановского, это был театр, убежденный в своей правоте страстного рационализма и конечно же интеллектуально превосходящий другие театры, не только благодаря еврейскому уму, но прежде всего своему протагонисту Соломону Михоэлсу, способному придать блестящим ритмическим построениям Грановского

смысл еврейского миропорядка.

— Соломон, объясни, — говорил Грановский, уходя с репетиции, даже не собираясь обсуждать, каким образом возник на сцене многосложный пластический и звуковой рисунок. Происхождение всех этих странных ритмов становилось привилегией Михоэлса, и он объяснял выходцам из местечка философский смысл их недавнего прошлого, он возносил театр на уровень миропонимания.

И был Мейерхольд, мемуар седьмой.

Говори не говори о нем плохо в связи с Таировым ли, Комиссаржевской, с кем-либо еще, все равно правды не скажешь, потому что он — над театральной действительностью, этот необыкновенный человек, пересоздающий жизнь заодно с театром.

Он был ненасытен, он пользовался революцией, как и любыми другими временами, но хотел взять от нее больше. Ему нужно было куда-то деть бушевавшую в нем лаву, не было костюма ему под стать, и он примерял форму красноармейца, его не пугало, что он выглядел в ней как шут гороховый, важнее было, что такого он еще не примерял, важнее было понять, на что она ему давала право. Он был эклектичен, как мир, не меньше, ему всегда было мало собственных противоречий, он присваивал себе противоречия тех, кого ставил, среди кого жил, кому посвящал свое творчество. И нужно же было ему посвятить «Землю дыбом» — первому красноармейцу Льву Троцкому?! Он всегда жил во благо искусству, во вред себе.

Мир взорвали без него, но ему был сладостен звук взорванного мира, хотелось думать, что он и к этому причастен, так ему надоела эта замшелая неподатливая глыба театра, что он, с ненавистью пытаясь столкнуть ее с места, дождался-таки революции, которая сама разнесла все в клочья, и глыбу тоже. Вот эти-то клочья, этот хаос, не собирающийся в целое, эта пыль, образовавшаяся над взрывом, были тем воздухом, которым радостно дышала его смятенная душа. Он стал строить на этих руинах новый мир театра, он стал обозначать себя как главного в этом мире, специального мастера по воссозданию человеческой души. После взрыва они принадлежали только ему, эти несведущие, жадные до нового, очень любопытные молодые люди.

Из их невежества он выстраивал самые сложные спектакли своего времени, соединял несоединимое, позволяя, наконец, забыть накопленное за эти годы в его усталой душе, начать всё заново. За стелющимся вслед Мейерхольду шлейфом прошлого с благоговением двинулись все, кто ничего не знал, но способен был понять — Гарин, Эйзенштейн, Ильинский,

Зайчиков, Охлопков, тьмы и тьмы. Из них и сложился будущий мировой театр. Мейерхольд был великий растлитель, прикидывающийся учителем.

Мог ли Камерный театр не заметить того, что делал Мейерхольд? Конечно, нет, и, безусловно, заметил, особенно когда начинал работать вопреки ему, так что весело было в двадцатых годах, пока не окреп в человеке Распорядитель и не расставил всё по своим местам.

И последний, забытый Богом мемуар без номера — театр МГСПС, по прихоти судьбы расположившийся в том же театре «Эрмитаж», где повстречал Таиров Коонен и существование которого престранным образом отразится в 1949 году на судьбе Камерного. Тут и говорить будто нечего — попытка скрестить метод диалектического материализма с системой Станиславского, а на самом деле актерские штампы и провинция, по признанию Любимого-Ланского, художественного руководителя театра. И все это на революционной тематике пьес Билля-Белоцерковского, Киршона, Фурманова. И все это с обидой театра на революционного зрителя, предпочитающего Мейерхольда и Таирова, без внимания к этим отчаянным попыткам быть созвучными времени.

Тут без «супера» не разобраться, как оговорился однажды Сталин в письме Горькому, вероятно, имея в виду слово «эксперт».

Что ж, подождем, оставалось совсем немного.

И были еще совсем маленькие мемуарчики — Опытно-Героический театр Фердинандова и Шершеневича, ушедших от Таирова и лопнувших при первых же попытках поставить опыт Камерного на научную основу. Даже Таиров был для них чересчур метафизичен...

О Мастфоре все говорить не хочется, он достоин настоящих исследований, вот если только вспомнить, что Форрегер — кабинетный человек, превратившийся в хореографа неожиданно для себя, что он киевлянин, прослужил целый год завпостом в Камерном, увлекся там театром и там же по непонятным причинам этот театр возненавидел, создав себе часть успеха блестящими пародиями на Камерный. Это тоже был успех, мало кто в театральном мире достоин пародий.

*

Возвращение в Москву началось с кражи. Обнаружилось, что за время их отсутствия в Театре Революции Мейерхольд поставил «Озеро Люль» Файко, воспользовавшись, как решил Таиров, найденной еще до отъезда идеей пространства.

Кто вынес эту идею из макетной Камерного и передал Мейерхольду, осталось неясным, несмотря на бурную переписку между двумя театрами, тоже оставшуюся в анналах истории, как примета времени и образец идиотизма.

Идеи, особенно театральные, витают в воздухе — сколько их было у того же Мейерхольда! — и, несмотря на подозрительность и предусмотрительность, утечку их предотвратить не удалось.

Так что Таирову пришлось свой первый урбанистический спектакль «Человек, который был Четвергом» по Честертону сделать уже как бы в знакомом зрителю пространстве.

Все равно, взгляни они нашими глазами на собственные спектакли, увидели бы, насколько не похожи одни и те же лифты, движущиеся тротуары, краны, вагонетки — вкрадчивая пластика Таирова и лихость Мейерхольда, несовершенная пьеса Файко в исполнении великого режиссера и остроумнейший роман Честертонна на сцене Камерного.

Но и дальше злоключения этого несчастного, неизвестно кому принадлежащего макета продолжались, и, на самом деле, один из лифтов «Четверга» рухнул вместе с актерами, никого из них, к счастью, не покалечив. Техника безопасности играть спектакль запретила, а на своем шестидесятом представлении уже по собственным причинам прекратили играть и «Озеро Люль». Тернистый путь исканий...

Тут даже сравнивать нечего, общее — только успех, бешеная ругань критики.

Новым для Таирова стала работа с одним из самых необычных людей двадцатых годов — Сигизмундом Кржижановским, то ли литератором, то ли философом, то ли никому не нужным спутником занятых делом людей.

Кроме своих талантов, он еще был бесприютным киевлянином, а невостребованность своих земляков была для Таирова невыносима.

Беседы с Кржижановским стали для Александра Яковлевича наслаждением, он готов был отвечать неожиданному собеседнику на любые вопросы о театре терпеливо, хорошо понимая, что, даже если тот и напишет об их беседах когда-нибудь, смысл будет понятен только самому Кржижановскому.

Это было общение для души, настолько абстрагированное от действительности, что приводило в восторг Таирова при мысли, что мир, несмотря на войну, революции, катаклизмы, еще сохранил для чего-то таких людей, как Кржижановский, отчего Таиров даже начинал верить в бессмертие.

Он приобщил Кржижановского к созданию газеты Камерного театра

«7 дней», где тот ухитрился по поводу самых простых моментов из жизни Камерного создать образец какого-то отвлеченного учения обо всем сразу: об Александре Николаевиче Островском, о макете для Честертона, о театральной ремарке, об актере как разновидности человека, более того, о философии театра.

Таиров и сам умел наводить тень на плетень, заумнейшим языком говоря о своем искусстве, будто не он его делал, а кто-то другой, но Кржижановский, да простит нас Александр Яковлевич, писал все это гораздо талантливее, пусть непонятно, но не привязывая систему Камерного ни к марксизму, ни к революции. Все реально существующее отлетало от него, как пыль, он был удивительно близорук в этой жизни. Он был полезен Таирову, как редкие минуты отдыха в спешке дней, он был одним из тех, кого вспоминают перед смертью.

Кржижановский был один из тех людей, с которыми, если хочешь уцелеть, лучше не встречаться. С ним нетрудно было заблудиться и пойти не туда.

Он часто смотрел на Ольгу Яковлевну в учебной части Гэктемаса и забывал отводить глаза, когда она отвечала взглядом.

— Вы меня изучаете? — спросила она. — Как писатель?

Он смутился:

— Нет, совсем другое.

— Что же?

— Всё хочу понять — из какого будущего можно так любить, как вы?

— У меня нет будущего, — улыбнулась она.

Бывают же такие люди, никого не зовущие за собой, рожденные погибать в одиночестве, но такие милые, что ты и сам не прочь разделить с ними компанию. Их еще принято называть неудачниками, и, наверное, это так, не узнай мы, что остается в душах удачников после встречи с ними. Да, несколько заметок в «7 днях», смысл которых смутен и неясен, да, «Человек, который был Четвергом» всего лишь эпизод в жизни Камерного, да, «Евгений Онегин» в тридцать шестом, инсценированный тем же самым Кржижановским и тут же запрещенный, — мало, очень мало, но все же этот человек был в жизни Таирова, Таиров оказался ему полезен, перевел через улицу, спрятал от жизни, подержал около себя, а за это простятся многие грехи.

Путь к «Грозе» Островского расчищал Таирову все тот же Кржижановский, он должен был объяснить, что, кроме полемики с мейерхольдовским «Лесом», могло заставить его поставить «Грозу». То, что Коонен могла сыграть Катерину? А хотела ли? То, что нарком

Луначарский призвал театры «Назад, к Островскому»? То, что театр Таирова считали прежде всего театром для «интуриста» — и в прошлом его не было ни одного спектакля по русской классике?

Что могло заставить делать «Грозу», что?

«Гроза» была поставлена безупречно чисто — с конструкцией, изображающей мост через Волгу, от портала до портала Камерного театра, хорами за сценой, безупречно разработанными Александровым, будущим создателем Краснознаменного ансамбля песни и пляски, с Коонен, наконец, попытавшейся играть в традиционной, так и хочется сказать, древнерусской манере, по всем мотивам русского эпоса, с обязательным плачем Ярославны на стенах Путивля и т. д.

Но все это дела не спасло — ничего чужероднее «Грозы» в биографии Камерного не было.

И тут начались сумасшедшие попытки Александра Яковлевича убедить общественность, что это не так, он проводил диспуты, конференции, настоящие баталии, часто их выигрывал, но стоило прийти в театр и посмотреть «Грозу», как тебя постигало разочарование, жалко было Таирова.

Так и чудился шепот: «Что ты, еврейская душа, понимаешь в нашем Островском? Вот Мейерхольд, немецкая душа, тоже ничего не понял, но хоть революционизировал, смотреть заставил, а у тебя скука одна».

Пожалуй, это был единственный случай, когда Таирову пришлось признаться в своем поражении.

Мейерхольд все-таки лучше знал ловушки старого театра — в Островском без быта не обойтись, он быт трансформировал, играл в него, а Таиров проигнорировал, ему важнее была формула пространства «понизовой вольницы», вот какая мудреная штука!

Мейерхольд абстракции в театре к тому времени уже боялся, ему нужна была реальная история, а дальше он поступал с ней как хотел, воплощал собственные воспоминания о жизни, о театре. Таиров же сразу предлагал обобщение, схему. Правда, он еще часто пытался объяснить — зачем это было нужно и зачем делать другую редакцию спектакля, и в Латинскую Америку в тридцатом свозил из своего упрямого нежелания признаваться, что и у Камерного были ошибки, но все-таки следует признать, пусть сдержанно, — не получилась «Гроза». Так ли уж это важно и стоит ли помнить?

Важно. Потому что с этого момента и начался, вне призывов Луначарского, собственный путь Таирова к русской классике.

СМЕРТЬ ВОЖДЯ

И все-таки главной была не эта, а совсем другая гроза, готовящаяся в Кремле. Сразу после смерти Ленина, на проводы которого в четыре часа утра — выделенное для театров время, — Камерный сумел прийти и продефилировать мимо выстроенного за ночь деревянного мавзолея вместе с другими театрами.

Все лица, приближенные к гробу, были ему знакомы, и в свете прожекторов искренней своей печалью даже близки и трогательны.

Не хватало Троцкого, по непонятной причине не возвращенного с дороги на Кавказ, куда он был отправлен партией на лечение. Это несколько путало карты. Не хватало его лица, остро вздернутого куда-то вверх толпы, — хотелось обернуться и проследить, куда же он все-таки смотрит. Все склонили голову, он бы конечно же ее задрал и буравил мглу этой морозной ночи, чтобы получить ответ у того, кто был ему ближе всех, даже покойника.

«К тебе я буду прилетать», — мелькнула в памяти Таирова мелодия из «Демона» и тут же заглохла.

Троцкий был первой фигурой после Ленина, имеющей право возглавить государство. Об этом конечно же размышлял Таиров, хотя ему прежде всего было жалко скорбно нахохлившихся на морозе большевиков.

Что это еще за мавзолей, кому в голову пришло? Неужели они боялись, что без этого деревянного помоста останутся как бы не видны миру? А ведь и правда, всё стояло на Ленине. Было так холодно и страшно, что хотелось немедленно разбежаться, добраться до теплого угла и дуть, дуть на обмороженные пальцы. Все грозило развалиться в одночасье, а привыкнуть уже успели, даже приспособиться. Некоторые перебирали в мозгу — не слишком ли расстарались в пользу большевиков, мало ли как изменятся обстоятельства?

Таиров встретил Немировича с делегацией мхатовцев, Алиса спросила о Станиславском, тот все еще был в Америке.

— Я тоже потом поеду, — успел зачем-то сказать Немирович.

Стало поуютнее. Вождя, даже самого лучшего, хоронить почему-то всегда уютно. Есть что-то глубоко человеческое в проводах вождя. Может быть, сам факт его смерти?

Почему-то никак не попадался Мейерхольд, вряд ли он мог не прийти.

«Сбежал? — эта нелепая мысль почему-то рассмешила Таирова. —

Нет, стоит, наверное, недалеко от гроба в группе соратников».

Был ли он на похоронах Комиссаржевской, Таиров припомнить не мог, да он и не думал там о вещах посторонних.

Теперь надо было думать о будущем, не ориентируясь на Ленина, которого, в сущности, театры оставляли равнодушным, — на кого же тогда? Таиров не мог сообразить, на кого. Оставались Зиновьев, Каменев, Бухарин, люди с большими недостатками, но достаточно образованные.

Сталин — вряд ли, хотя от большевиков всего можно было ожидать.

Сомнительно, что председателем Совнаркома можно выбрать нерусского человека. Впрочем, большевики непредсказуемы.

Если Сталин, тоже неясно — хорошо ли, плохо ли? Человек, по слухам, осторожный, сразу забираться на трон не станет. А впрочем, кто их поймет, большевиков?

Троцкий? Троцкий — еврей, евреи во время Гражданской народу уже успели поднадоесть, от красноречия тоже изрядно можно устать.

Луначарский Сталина недолюбливал, хотя худого о нем не говорил. В спорах о театрах тот не участвовал, любил говорить — это прерогатива Анатолия Васильевича. Может быть, Сталин предпочтительнее?

Смешно думать о будущем, но в толпе, придерживая за плечи Алису, — о чем еще думать? Хорошо ли она закутала горло? Обычно, выходя из дома, обматывается чем только можно, мерзлячка, но это перед спектаклем, а перед похоронами?

Недоглядел, недоглядел, а впрочем, за ней доглядишь разве? Все сделает по-своему.

«Алиса не сможет без театра, — почему-то подумал он и тут же недовольно оборвал себя. — Кто нас собирается его лишать?! От Луначарского вряд ли куда денутся, а если и денутся, он перед уходом постарается защитить, все устроит. Вот долг этот гастрольный почему-то никак не спишут...»

И Таиров озабоченно, невпопад улыбнулся.

Потом загудело мощно, пять минут длился гудок, и страна не двигалась на морозе, провожала вождя, потом, когда отгудело, все потихоньку стали уходить, оставив самых близких наедине с завещанием.

Спектакли было запрещено играть чуть меньше, чем в Великий пост, при царе — неделю.

Главным оставались Коонен и забота о ней. Она хотела сыграть Орлеанскую деву. Таиров брал на себя удар и уверял Луначарского, что это его выбор — пьеса Шоу, в которой говорится о ханжестве церкви, о лицемерии западного общества.

Но там нет народа, — возражал Луначарский. — Если вы хотите сказать, что это социальный заказ, я вам не поверю. Там сильная роль для Коонен и выяснение отношений Бернарда Бернардовича (так он называл Шоу) с англиканской церковью. Вы можете как угодно сокращать, пьесу это не спасет, она построена не на действии, на болтовне. Так ли уж обязательно это делать?

Таиров горячился, убеждая, что Шоу должен поработать на новую власть, и, вообще, если искать пользу в репертуаре Камерного театра, то пока не появились новые сильные советские пьесы, надо разрешить ему, Таирову, ставить западные. Чем плохо, если прогрессивные драматурги Запада появятся на московской сцене?

Он был на Западе, встречался, они мечтают быть здесь поставленными, пусть Главрепертком разрешит в виде исключения ему одному.

— Лаборатория западной пьесы в Москве? — смягчился Луначарский, почувствовав отчаяние собеседника. — Ладно, можно попробовать... ТАМ сейчас совсем другая ориентация.

И он начал делать непонятные знаки, то ли в стены таировского кабинета, то ли в потолок, в пол, многозначительно поводя при этом глазами, давая понять, что не может говорить откровенно о том, что имел в виду.

Луначарский становился день ото дня все озабоченнее. Впрочем, как и многие вокруг. Время наступало серьезное.

— Вы, конечно, «Жанну» ставьте, — сказал Луначарский. — Куда от вас денешься? Но о пьесе советской думайте. Пора, Александр Яковлевич, поверьте моей интуиции, пора. А то вы, как Оскар Уайльд, прогуливаетесь с орхидеей в петлице и способны очень раздражить. Конечно, если Алиса хочет...

Таиров горячился, продолжал убеждать, что это он сам так решил, сам, никто ему не верил, жена есть жена, и пьеса Шоу была поставлена. И вот, когда она была поставлена, сокращенная самим Таировым, за пьесу взялся Главрепертком и стал выбрасывать главные ударные сцены и фразы, то, ради чего она, собственно, и ставилась.

Пьеса стала походить на абсолютно здорового человека с пластырями по всему телу, и ему доставляло почти физическое счастье, если удавалось

один из пластырей отодрать. Тут Таиров проявлял воистину чудеса изобретательности, он сращивал и сращивал спектакль в тех рваных местах, где оставались следы от ран, демонстрируя удивительную жизнестойкость своего мастерства.

Тогда как раз появилось новое племя в цензуре, специалисты по так называемым аллюзиям. Они отгадывали политические намеки, двусмысленности там, где их не было, гонялись за собственной тенью, шустро выполняли свою работу, это были ребята, от собственной своей наивности встрявшие в революцию.

Можно сказать, что чиновники от искусства опередили время, первыми догадались, какая скоро потребуется бдительность, правда, от пули их это все равно не спасло.

Становилось трудно разговаривать. Вчера еще знакомые лица преображались, Таиров терялся, он был не уверен, что почти десять лет знаком с тем или иным человеком, что среди них есть его земляки, из Малороссии, это были оголтелые ребята, прущие на Камерный, как на баррикаду.

— Ох, Александр Яковлевич, — говорили они, размахивая пальчиками, — доиграетесь!

Камерный и раньше ругали, но, так сказать, в режиме полемики, а здесь любое кривое слово пахло доносом.

Мощная постройка «Жанны д'Арк», жесткая и по Шоу, и по Таирову, начинала превращаться в щебень, в ошметки.

Собственно, это был поединок между клоунски одетыми клерикалами и затянутой в блестящий серебряный комбинезон Жанной. Она умоляла этих уродцев дать свободу народу, они отказывались, беспрерывно, из картины в картину обсуждая между собой ее поведение, отказывали очень аргументированно, как Главрепертком Таирову, не душили сразу, а разговаривали.

Вероятно, как и Главрепертком, действуя вслепую, они любили еще говорить — по интуиции, доверяя классовому чутью.

И тут впервые тяжелое каменное сомнение легло на сердце Александра Яковлевича. Ему показалось, что он устал, вдруг неожиданно взял и устал.

Устал убеждать. Стоять перед ними, как мальчик.

— Малыш, — сказала Коонен, — я думаю, что это у тебя преждевременно, главная усталость еще впереди, нас будут теперь терзать не мытьем, так катаньем. И зачем я только смутила тебя этой противной «Жанной»?

Таиров знал, что живет с великой актрисой, с человеком, умеющим думать, но тут он впервые понял, что эти годы сделали ее еще и соратником.

— Значит, если я захочу увидеть тебя на сцене в той или иной роли, мне надо прежде посоветоваться с Блюмом?

— Надо попытаться обмануть Блюма, — сказала Коонен. — А может, просто умерить наши собственные аппетиты. Вот Мариенгоф сидит без дела, он человек современный, пусть напишет для нас современную пьесу, его Мартышка прекрасно в ней сыграет.

«Мартышка» была не оскорблением, а прозвищем актрисы Камерного Анны Никритиной, жены Мариенгофа.

Таиров замахал руками — пьесу Мариенгоф давно написал и не одну, он был человек не чужой в театре, друг Якулова, Шершеневича, муж Никритиной, но дело в том, что пьесы Мариенгофа никуда не годились и вряд ли могли считаться современными, это были типичные выдумки холодного ума, не обретшего себя в поэзии и решившего, что легче обрести себя в театре.

Имажинисты достались Таирову от Якулова. И Мариенгоф, и Шершеневич, и Глубоковский. Якулов сам себя причислял к имажинистам, которые, правда, были способные поэты, но куда им до Есенина, а тот пьес не писал. Только если «Пугачева», и то не для Камерного театра.

Но делать что-то было надо. Страсти по «Жанне» волновали только критиков, которые писали о мощной игре Алисы, об этом модно становилось рассуждать, как бы в пику Таирову, и о недостатках спектакля, о невнятной социальной позиции Камерного — это тоже начинало входить в моду.

«Жанна» так трудно ему далась, что он разлюбил заходить в зал во время спектакля, хотя привык делать это каждый вечер, когда не уезжал из Москвы.

Он не пропускал ни одного своего спектакля, скрупулезно делал мельчайшие замечания исполнителям, был любим актерами не только за то, что он Таиров, — за внимание к таким мелочам.

Ни в чем актер не нуждается больше этой повседневной заботы о своих ролях, как бы убедительно они ни были сыграны. Успех никогда не дает полной уверенности, потому что замысел принадлежит не им, а тебе, они воплощают твой замысел, и только ты один способен дать оценку их игре.

Таиров страдал, глядя на сцену в «Жанне», — актерам он был способен помочь, но как помочь самому замыслу? Искореженному,

измученному телу спектакля, который он создавал в своем воображении совсем не таким? Ему казалось, что он, как злой чародей, согласился уничтожить на сцене многих противников Жанны д'Арк, лишил мысли, позволил сделать тупыми и неубедительными, только бы жила героиня Алисы. Она хорошо махала картонным мечом, вдохновенно говорила, но он видел, что она не любит этой роли, мучаясь вместе с ним и ради него.

Здесь был заколдованный круг. Они оба мучились по вине друг друга, по благородному желанию продолжить работу, начатую еще в Свободном «Пьереттой» в полном согласии сердец и талантов.

— Я не стану вас ругать, — сказал Луначарский. — Достаточно вы натерпелись от наших товарищей. Спектакль по-своему блестящий, но абсолютно бессмысленный, ни уму ни сердцу. Я не буду вас ругать, но защищать тоже не сумею. Защищайтесь сами.

Публика, с охотой пришедшая в театр на «Жанну», с недоумением расходилась по домам.

Здесь надо было приобретать новые знания, бессмысленно стало говорить о театрализации театра, о самоценном искусстве актера, здесь надо было научиться выживать ради себя, ради Алисы.

Таиров долго думал, как поэфффектнее выкрутиться, и нашел имя новому направлению театра взамен старого — конкретный реализм. Вот так — конкретный реализм!

Что это означало и чем отличалось просто от реализма, было непонятно. Много еще определений до появления нового названия, не им придуманного — социалистического реализма — будет давать Таиров по своей воле и воле реперткома всему тому, что возникнет на сцене Камерного театра.

Требовалось научиться крутиться, а этого он еще не умел, вроде не к лицу ему, а требовалось. Требовалось научиться крутиться, оставаясь при этом Камерным театром, не теряя себя.

Бессмысленно было скрывать свои терзания от Алисы, она прекрасно все понимала.

Он поставил «Вавилонского адвоката» Мариенгофа, провалил «Кукироль» Антокольского-Масса-Зака-Глобы, провалил, успев понять, что молодые поэты еще меньше разбираются в современности, чем он. Махнул рукой и уехал на вторые гастроли Камерного. Год 1925-й, Германия — Австрия.

Таиров был упрям и взял на гастроли «Грозу». Провалов у Камерного театра не было и, по его убеждению, быть не могло. И не ошибся — за границей в этот раз достижения Камерного даже не обсуждались. В

двадцать третьем году они уехали из Европы признанными новаторами, в двадцать пятом вернулись классиками. Им подражали все. Оставалась Вена, родина оперетты, но и она покорила «Жирофле-Жирофля».

Молодежь принадлежала Камерному, в отличие от Москвы зрители ломались в театр. В Магдебурге местные рабочие газеты призывали читателей сэкономить деньги, чтобы купить билеты на Камерный. «Этого пропустить нельзя», — писали они.

Чего, казалось бы, еще желать? Но мысли кружились только вокруг одного — что ставить, что ставить?

Советских драматургов он по-прежнему боялся, они казались ему какими-то недоразвитыми. Чего проще — построить реплики в столбцы и посчитать себя драматургом?

Их никто ничему не учил. Кто внушает людям, что пьесы писать легко? Он готов был собственноручно убить этого человека.

Честно говоря, они производили на него впечатление немного нездоровых: плохо одетые нестриженные люди с отсутствующим взглядом. Возможно, не особо опасно нездоровые, но за ними почему-то обязано было присматривать не общество, а театры.

В Камерный потоком шли пьесы, которые Главрепертком принуждал читать, — после них приходилось мыть руки.

Могли, конечно, написать поэты, но Есенин не взялся, Маяковский что-то делал для Мейерхольда, Мариенгоф провалился, все остальные приличные люди, как Левидов, — преимущественно очеркисты, не драматурги. Превосходно разбираются в политике, но не в театре, да еще в таком, как Камерный, где сам черт ногу сломит.

А он мечтал о пьесе-романе, он так и называл это роскошно — пьеса-роман. Что-то такое несбыточное представлялось ему, где были бы и поэзия, и реальность, и очень много лирических отступлений, и революция, и роль для Коонен. Чтобы там было сразу всё.

Таиров, умевший создавать обобщение, мечтал, чтобы появился драматург, претендующий на то же самое.

Но не появлялся, на общие места, плакаты — сколько угодно, но а вот на обобщения...

Эта пьеса должна была походять на Библию, только содержание чтобы было революционное, иначе Библию не пропустят. Где такую пьесу взять?

Пусть определится с драматургом время, как он сам определился с театром, пусть выдвинет авторов, в конце концов, можно подождать, есть кого ставить.

На Западе много написано прекрасных пьес, здесь знают, про что

пишут, а он — как «про них» ставить.

Он умеет ставить про Запад, может быть, в этом и есть специфика Камерного. Почему нельзя? Культура его артистов предполагает игру в другой мир, другую стилистику, она более изощренная, чем в других театрах, надо протащить себя сквозь современность Запада в нашу современность.

Если, конечно, хотя бы одну настоящую пьесу разрешат, в чем он очень сомневается, они там с ума посходили в Главреперткоме, пусть сами пишут, никак не способны понять, что можно считать нужной пьесой, что нельзя. Их можно понять, всё так непрочно, но их понимать и не хочется — зачем взялись за это трудное дело, мало что соображая, почему, почему он должен ориентироваться на них? — не ставить «Косматую обезьяну» О'Нила? А «Любовь под вязами»? Ах, какие пьесы! И совсем не из-за Алисы.

В «Косматой обезьяне» нет для нее роли, а вот в «Любви под вязами» есть, да еще какая, но до этого надо еще дожить и сперва поставить в Москве «Косматую обезьяну».

У него давно так не разыгрывался аппетит на создание особого света, как в сцене кочегарки. Он уже видел на сцене театра машинное отделение корабля, плотно набитое полуголыми сильными людьми с лопатами в руках, одновременно, под стоны собственного дыхания, забрасывающими уголь в огненное жерло. Они кормят судно не только углем — самими собой.

Ради создания такой сильной эпической картины и существует, по его мнению, театр, созданный революцией. Что за разговоры о рабском труде, если он не может быть показан? Мощи театра достаточно, чтобы выполнить любое социальное задание без помощи слов.

Он слышал ритм кочегарки, он слышал синкопированный ритм шагов, вернее, шажочков, толпы богачей на Манхэттене, их будто дергал за ниточки невидимый марионеточник, они шли дергано, будто припадая на одну ногу.

Теперь он совсем не стыдился своего классового восприятия действительности, он был на него настроен. Человек живет тысячью жизней, возможность создания сильного театрального впечатления толкала его все ближе и ближе к советской власти. Ее существование давало масштаб всему, причастность к главным событиям, чувствам силы и превосходства над старым культурным миром.

Таиров был интеллигентен и воспитан, хорошо чувствовал людей, среди которых оказывался — и в Париже, и в Берлине, — но что-то

поражало его в их новом поведении. Они постепенно смирились с существованием советского государства, им стало интересней, что там произойдет. Они знали, что с ними самими ничего особенного, кроме войны, случиться не может, а там чудеса! Возможны ли вообще на земле чудеса?

На Западе возникло даже какое-то особое чувство сострадания к тому, что происходит в Москве, интеллигенция решила, что там всё гуманистичней, если понимать под гуманизмом будущее человечества, бизнесмены — что повыгодней. С ними хотели иметь дело, Таиров это чувствовал. В проблемах социальных он разбирался не хуже, чем в театре, он был осторожен в попытках давать самостоятельные оценки политике, этому его успела научить жизнь, но обнаружить некоторую робость, даже подобострастие перед Россией ему удалось.

Россия не победила пока еще в самой России, но Запад был ею повержен.

Запад всегда убеждали последовательность и упрямство, с Западом надо было вести себя твердо и нахально, и тогда он смирится перед чужой волей. Ахоть и охоть будет, но смирится.

— Слишком гладко, — говорил Таиров, глядя на открывающуюся во время гастролей жизнь, — подозрительно гладко, а сколько за этим лицемерия, равнодушия ко всему, кроме себя! Мир рухнул, осталась надежда только на эксперимент. Эксперимент совершается в России. Они и боятся и восхищаются нами. Кто бы ни пришел к полной власти в Кремле, он будет победителем Запада, вы увидите, они сами этого хотят. Впрочем, — добавлял Таиров, — у самих себя менять что-либо они не согласны.

И он поставил «Косматую обезьяну», и сцену кочегарки поставил, и убедил Луначарского, а главное — Главрепертком, что западные пьесы еще могут принести новому обществу пользу.

Всё в спектакле было мощно.

— Настоящая социальная трагедия, — говорил Луначарский, все хвалили, вот только зритель не очень ходил. Не было любви, юмора, одни разговоры о политике да карикатурный Запад. А нужны были и юмор, и любовь плюс побольше пикантных сцен из западной жизни. Зрителю достаточно было газет, никакая мощь театра не заставит его смотреть передовицу на сцене.

Таиров решил, что причина в том, что в спектакле не было Коонен, и нанес удар, воспользовавшись общественной поддержкой, — поставил «Любовь под вязами» все того же О'Нила. Это был спектакль, честно следовавший ремарке. Здесь были тяжелый дом, ферма старика Кабота,

вопреки воле сыновей приведшего туда молодую жену, и любимый прием Камерного театра — одновременное действие во всех углах дома, во всех углах пространства, и какая-то томительно-пряная игра Коонен и Церетелли, и страшный танец старика Кабота в углу, внизу, под домом, между столбами, танец, предвещающий беду, и удушение собственного ребенка женщиной ради любимого ею человека, старшего сына того самого старика, и рассвет в финале.

Все эти простые, почти кинематографические приемы в пересказе становятся ничем. На сцене же Коонен, Таиров, Церетелли, Фенин делали чудеса. Они играли свои роли неправдоподобно заземленно, не бытово, а именно заземленно, тяжело, медленно, их существование ничем не отличалось от существования дома-фермы, прочно вросшего в землю. Это было умение Камерного театра играть декоративное крупно, очень скупыми и впечатляющими мазками. Коонен — с одной стороны двери, прислушиваясь, что делает в соседней комнате любимый, он — с другой. Оба склоняются наверху в комнате над колыбелью прижитого ими ребенка, пока старик внизу пляшет.

Это был опыт провинциального театра, прекрасно усвоенный Таировым и неожиданно приобретший другой масштаб и значимость на тогдашней московской сцене.

А может быть, идеологии всегда больше идет провинциализм?

Это был отобранный прием максимального воздействия на зрительный зал. Никакой суеты, Таиров не позволял суетиться, никакого дерганья нервов за счет игры с залом. Только неторопливая смена впечатлений, счет игры на секунды, сантиметры пластического существования, почти на месте, и вдруг резкие неожиданные броски персонажей вверх или вниз по лестнице. Это были ритмы Камерного театра, ритмы воздействия, наработанные впрок.

Им нельзя было подражать, требовались специальная техника таировского актера, выучка на эффектную статуарную игру. Так можно было играть «Федру», «Фамиру», но оказалось, что так можно было играть и трагедию из жизни совсем простых людей — не царей. Оказалось, что способ играть трагедию всегда один и тот же, надо только овладеть им.

Камерный театр постигал самого себя, он не менялся, только наращивал умение, мускулатуру, и лишь после того, как «Любовь под вязами» победила зрителей на диспуте после спектакля, — они даже оправдали героиню Коонен, детоубийцу Эбби, — Таиров понял, что победил и может на радостях дать себе расслабиться, вернуться к Лекоку.

Добрый старый Лекок не подведет, «Жирофле-Жирофля» продолжала

идти с успехом, новая оперетта называлась «День и ночь». Все спектакли были без Алисы.

...Неудивительно, что через много лет на просьбу Ильи Эренбурга рассказать о своей жизни Таиров начал перечислять собственные спектакли.

Кроме них со дня основания Камерного у него другой жизни и не было, разве что репетиции. Напряжение где-то внутри этих спектаклей, этих репетиций.

У Мейерхольда биография была. Он был вездесущ. У Таирова — нет. Биографию заменял репертуар. Может быть, именно поэтому посмертная слава придет к нему гораздо позже? Сначала те, кого сослали, кого расстреляли, за ними — те, кому повезло немного больше.

Таиров шел за теми, кому повезло немного больше. Если не считать, что он пережил смерть собственного театра.

СМЕРТЬ ПОЭТА

Сначала была смерть есенинской компании в стенах Камерного театра. Отдалился, почувствовав себя невостребованным, Шершеневич — а ведь он прекрасно перевел для Таирова «Благовещенье», — равнодушной стал после провала своей пьесы Мариенгоф, Соколов во время гастролей подписал на сезон договор с Максом Рейнхардтом, реже стал захаживать Якулов. Глубоковского арестовали по какому-то выдуманному делу и сослали на Соловки. Таирову, несмотря на помощь брата, вернуть Глубоковского не удалось.

А в двадцать пятом в Новый год пришлось хоронить и самого Есенина. Там все встретились как старые друзья, не хотелось сводить счеты у гроба, да и счеты оказались не такими уж роковыми, если их можно было забыть в одночасье. Не успели они с Алисой войти, им навстречу кинулся Шершеневич, какой-то особенно красивый, не за сочувствием, а будто только их и ждал, со словами:

— Ужас, Саша, какой ужас!

Трудно было возразить, Алиса попыталась взять Шершеневича за руку, но он вырвался и тут же помчался куда-то к новым входящим в зал.

— Ужас! Какой ужас!

Есенина было жалко, он как-то не успел расположиться в жизни и тут же умер, не доехав, куда направлялся. Лицо его было открыто, в нем всё сразу читалось — и плохое, и прекрасное. К тому, кто лежал в гробу, это не имело отношения.

«Усталость — самая страшная вещь на свете, — подумал Таиров. — Нельзя уставать».

Жизнь была бедней стихотворений, плакала Райх на плече у Мейерхольда, всё это выглядело неприятно, не вызывало доверия. Какие-то непонятного облика типы вышагивали перед гробом, заглядывая пришедшим в глаза, подчеркивая тем самым свою причастность к этой смерти, в сущности, коснувшейся только одного человека, самого Есенина, хорошо или плохо коснувшейся, — это знает он один, и уже никому не расскажет, все последующие толкования его жизни абсолютно неинтересны и бесполезны. Так что лучше не умирать.

Как-то неловко извернувшись, Таиров поцеловал руку одной из сестер покойного, взглянул еще раз в его сторону и почему-то подумал, что при частых встречах у Якулова больше интересовался Айседорой Дункан, чем

Есениным. Был даже зол на него за демонстративно надменный тон с Айседорой, тут же подхваченный случайными приспешниками. Ему казалось, что оскорбляют не только женщину — эпоху, само искусство, Камерный театр, Есенина. Одному из таких типов он даже дал пощечину, и Коонен его быстро увела.

Она сказала:

— Я всегда знала, что при всей своей деликатности ты все-таки когда-нибудь такое вытворишь.

Ему показалось, что она гордится им, но горечь не проходила. И всегда эта горечь почему-то была связана с богемой.

Когда он оказывался среди поэтов, им овладевало безысходное чувство, начинало казаться, что ты ничего не можешь для этих людей сделать, а необходимо. Стихи пишутся, когда ты чувствуешь, что не похож ни на кого в мире. А когда становишься похож, перестаешь писать стихи.

Сам он в жизни редко писал стихи. Ему казалось, что они отвлекают от дела. И потом, поэт обязательно должен был вести себя иначе, чем люди, даже чем актеры, а он этого не умел. Поэты обязательно обидчивы, он — нет. Наконец, они — небожители. Он — нет. Женщины умирают из-за них, а он не хотел, чтобы из-за него умирали. Ничего странного, совсем ничего, когда работаешь с людьми, лучше обойтись без странностей.

Театр оставался единственно надежным местом. В нем жила Алиса, в нем работали мастерские, машинисты разбирали декорации, была бухгалтерия, касса, вечером приходили зрители, чаще — много, и если возникало чувство одиночества, то только по выходным, когда пустели коридоры и запирался зрительный зал.

Образом полного одиночества был для него лишенный людей театр. А так он оставался всегда прикрит театром в то время, как эти, стоящие у гроба, были предоставлены только самим себе.

Черт возьми, черт возьми, он и не подозревал, что еще способен так страдать.

— Что надо делать, Саша? — спросил подошедший сзади Якулов. — Ты всё знаешь, ты у нас самый взрослый.

Да, он всегда был взрослее всех, но дать совета не мог. Никакого. Он сам не знал, что в таких случаях делать. Он услышал, как дышит Алиса, она начинала так дышать, когда ей что-то не нравилось. Как-то неловко стал топтаться на месте.

Его время на земле еще не кончилось, он еще успеет отстрадаться, почему же всегда жалко других, как себя?

Каждый достоин отдельной жалости — какой? Где ее взять? Он увидел

Миклашевскую, уволенную им из театра, — кажется, она была с мужем, — еще каких-то есенинских муз, потом гроб понесли, и Райх, удерживаемая Мейерхольдом, закричала вслед гробу: «Прощай, моя сказка!» — отчего стало особенно неловко, и он заторопился к выходу.

*

— Идите к нам, — говорил Ярон. — Сейчас все требуют создать идеологическую оперетту, как вам это нравится? Цензура у нас безумная, а мне с моим авторитетом не справиться.

— Правильно, — отвечал Таиров. — Пора вам становиться серьезней. Заигрались!

И правда. К оперетте предъявлялись те же самые требования, что и ко всем другим жанрам, да и она сама заскучала, решила становиться серьезней, довольно слыть мещанкой и балаболкой, но, к счастью, такие как Ярон, стариться ей не давали.

«Перелицовывать» оперетту стало новым термином. Неовенщина, неоклассицизм, старые меха — новое вино. Находились большие специалисты по этой части, талантливые, такие как Стрельников, но дело с места не сдвинулось и по-своему строгие канонические приемы оперетты стали отдавать чем-то клубным, сивушным. Даже Станиславский стыдливо признавался в любви к оперетте и все хотел сделать «Веселую вдову» с Качаловым-Данилой. Может быть, вмешательство МХАТа дало бы оперетте право развиваться, как и сто лет назад. Но вернул оперетте оперетту не Станиславский, а Таиров.

Безответственность — никто не подозревал, как она близка его душе, пока не видел поставленных им оперетт. В них не то чтобы не было смысла, но проглядывали искорки настоящего безумия, неистового куража, на пределе которого оставалось только надорваться. Он выбирал такие либретто, такую музыку, на которую никто не мог бы решиться, даже Ярон. Таировские оперетки были обречены на неудачу и тем не менее имели успех, необъяснимо, скрыто где-то в самом Таирове.

Оперетта была его театральным увлечением, той запредельной глупостью, куда ему хотелось заглянуть.

Всю жизнь он доказывал, что способен на легкость. За тяжелыми постройками трагедии ее трудно было разглядеть.

Но если трагедия имела право на безумие, то оперетте в этом всегда отказывали, жанр был похож на лукошко, а в нем пирожок с повидлом. Он

обязан быть по-мещански умиротворяющим, его задача проста — убедить, что всё хорошо.

Таировские оперетки демонстрировали как бы блеск опереточного существования, сам Ярон таких оперетт никогда бы не ставил. Ему нужны были роли, музыка, а здесь — один каскад, одна сплошная эфемерность. Не либретто — пух, не музыка — звон колокольчиков. Таирова интересовала поверхность оперетты, ее бессодержательная сущность, он нырял в пустоту, как в море, которое он любил больше всего на свете, и начинал резвиться, что доставляло ему особую радость.

Коонен позволяла Таирову изменять ей с опереткой. Для нее он взял мелодраму Глобы «Розита», подведя целую базу под свое неожиданное желание поставить эту слабую пьесу. Он много говорил о площадной мелодраме, о том, как близка она народному сердцу, как доходчива, и, действительно, пьеса имела успех, но какой-то пестрый успех — и оформление все того же Якулова, и тарантелла из «Брамбиллы», и изгибающийся в танце стан Алисы. Он всех убедил, что так надо, актеры играли весело, театр почти хвалили, главная ставка делалась на Лекока, но вместе с тем он продолжал чувствовать, что находится между своим желанием и желанием Их.

Кого он имел в виду, было не до конца понятно. Раньше ориентироваться было легче, он всегда, как зверь, чувствовал опасность для Камерного, но сейчас его как бы сдавливало со всех сторон, медленно сдавливало, оставляя щелку, но это не означало, что в один прекрасный день он придет, а войти в Камерный станет невозможным, Лекок был нужен ему, чтобы прийти в себя. В отличии от «Жирофле» здесь на помощь оперетте он призвал цирк — уж слишком многими элементами цирка овладели актеры театра, особенно студенты, они умели всё.

Кроме того, цирк владел умами советского общества, мечта Ленина сбылась, народ просто ринулся в цирк, и в этой серьезнейшей из эпох слово «клоун» стало понятием вождя, клоун вызывал полное доверие, шуточки Лазаренко повторяли на другой день на работе, мысленно пытаясь подражать трюкам, перепрыгивая на ходулях через десять поставленных в линию машин. Наступало время политических анекдотов, которые, по слухам, поставлял сам Радек из Кремля, а ОГПУ — собирало, описывало и печатывало.

Все эти анекдоты, как и любовь к клоунаде, ждали своего времени, им было разрешено веселить публику ровно до того момента, как будет сформулирован некий генеральный план страны, рождающийся в страшной полемике сторон. Правые против левых, уклонисты против оппортунистов,

Троцкий против Сталина — и он в отчаянии бросился к оперетте.

В «Дне и ночи» Алиса не была занята. Она воспринимала оперетку как одно из чудесных его настроений. Она с удовольствием сидела в зале, всем телом подавшись вперед, и хохотала при первом же поводе. «День и ночь» — это было полное расположение Таирова к жизни, он забыл о своих неприятностях, не хотел о них думать.

Либретто «Дня и ночи» пересказать нельзя, чтобы не сойти с ума. Оно всё построено на недоразумениях и вертится, как и в «Жирофле», вокруг двух женщин, одна появляется ночью, другая — днем. Обе — в костюмах наездниц, в короткой юбочке и открытой блузке. У той, что днем, ноги и плечи покрыты белой краской, у той, что ночью, — краской персиковой.

Действие было перенесено из бутафорского замка в настоящий цирк со стеклянным куполом и ареной. Клоуны сражались друг с другом, Масс легко превратил пустейшие реплики в репризы, Таиров обнаружил умение эти репризы строить.

Он вообще умел в театре всё — опера, оперетта, трагедия, даже балет. Абсолютно всё. С самого детства в нем была какая-то основательность, необходимая, оказывается, даже для самого легкого жанра. И если Мейерхольд был блестящий престиджитатор, легко присваивающий себе любые трюки, то Таирова можно назвать блестящим специалистом по созданию этих самых трюков.

Мизансцены, как в «Жирофле», как и везде, развернуты фронтально, существуя как бы и на сцене Камерного, и на арене в разрезе.

Всё было разделено на два — и сцена театра, и цирковая арена, выстроенная на сцене, и костюмы каждого из персонажей, одна половина — оборванец, другая — джентльмен, и грим — щека с красным румянцем, другая — белая с уголком глаза, опущенного вниз, как у Пьеро. И увальни-клоуны, танцующие в обнимку, так называемые лодыри, добрые и беспомощные, и масса-хор из униформистов, комментирующих действие. Таиров буквально обгладывал цирк, то, во что они были одеты, пользовал цирковые трюки, парики, оправдать это нелепое либретто цирком было невозможно. Нет, цирком, конечно, что угодно оправдаешь, но представить себе всю несуразицу «Дня и ночи», даже переписанную Массом, и понять, что могло увлечь в ней Таирова, невозможно. Но увлекло же! Это был цирк тряпичных людей, неловких увальней, грациозных женщин, они были дураки, их было жалко, даже Главрепертком не мог бы разглядеть в них реальность и никаких аллюзий, кроме нескольких вполне допустимых острот Массы. И это было до того невесомо, что будто и не было вовсе.

«Так ему и надо. Пустота порождает пустоту», — вполне мог бы

сказать Мейерхольд, узнав об успехе.

Эксцентрика всегда была связана для него с идеологией, а тут полный нуль.

Тут бы еще вспомнить атмосферу за кулисами и вообще в театре, когда давались спектакли Лекока, как начинали двигаться по фойе билетеры, подтанцовывая на месте, как бы предчувствуя, что зритель останется доволен, как просыпается реквизитор у себя дома с фразой:

— Сегодня у нас Лекок. Наконец!

— Какой именно? — спрашивает жена, улыбаясь во сне. — Начало или продолжение?

Под началом она подразумевала «Жирофле», под продолжением — «День и ночь».

— Продолжение.

— А! Тогда возьмешь меня с собой?

Вот такие чудеса позволяла себе жизнь в театре, когда становится совсем невозможно дышать.

Прежде всего здесь было новое пространство оперетты, а скорее всего новое пространство Камерного, идущее от братьев Стенбергов, напоминающее Пассаж изнутри или не менее великолепное сооружение, дающее возможность верхнего света сквозь огромный застекленный плафон. Конечно же покатая площадка, возносящая действие к некой перспективе.

Вообще, свобода, полная свобода, не столь нужная Таирову раньше и вдруг понадобившаяся теперь, когда представления о городах стали меняться, урбанизм проникал в театральные декорации, театр как бы делал себе прививку большого спектакля, главного — изменение облика города, страны. Это очень странно, но, так или иначе, два восприятия смешиваются, большой круг жизни, как говорил Таиров, соединяется с малым, даже в оперетке. Все-таки Стенберги были художниками города, плакатистами, мыслящими совсем другим пространством. Театр был им тесен, как вскоре стал тесен и Таирову.

Он с охотой шел на предложения Стенбергов — изменить объем сцены в сторону объема города. Это была совсем другая образность. Делалась она несколькими линиями в макете, как бы разрывающими пространство, а потом при его удачной комбинации пересоздающими. Можно сказать, что это был стереоскопический плакат братьев Стенбергов на сцене Камерного театра. Таирова это забавляло. Он как бы возвращался к декоративности, оставаясь в объеме. Действие переносилось куда угодно — в цирк, на площадь, в мировое пространство. Стенберги умели видеть вообще и в то

же время конкретно. Это были люди наполненного плотью жизни чертежа. Они жили в современности и силой тащили туда Таирова, жившего всегда в одном и том же пространстве, пространстве Камерного театра.

Художники нужны были, чтобы открыть еще одну дверь — в поэзию, в современность. Стенберги, урбанисты по существу, от пупка, братья в рабочих комбинезонах, очень совпадали со временем, увлеченные Камерным театром абсолютно по-своему, освобождая его от эстетства.

Это как ловко и незаметно переодеть старомодного джентльмена в униформу.

«День и ночь» только казался буржуазным, на самом деле, здесь, как и в провалившемся «Кукироле», всё было по-новому. Много света, много свободы, подготовка к полету и, наконец, сам полет, когда актрисы начинают парить над сценой, держась только за шести. Оперетта в исполнении Таирова не только была смыслово облегчена, она становилась невесомой. Все это было в таланте самого Ярона, и всё это оставалось недоступным ему как режиссеру.

Таирову же этот переход от земного притяжения к невесомости, от трагедии к оперетте давался необыкновенно легко.

Впрочем, можно ли писать о Лекоке как об оперетте? Таировское определение «эксцентриада» кажется правильной. Смесь ревю и оперетты с элементами клоунады, такое театральное эсперанто.

Старые коммунисты отдыхали на спектакле всей душой. Возможно, даже «Оптимистическая трагедия» через несколько лет не принесет столько друзей Камерному, как идеологически скромный спектакль Лекока. Члены правительства приходили с семьями — Каганович, Молотов, Андреев. Михайл Кольцов писал в «Правде»: «Последняя постановка Таирова „День и ночь“ может послужить оперетте удостоверением на театральное равноправие в СССР...»

Таиров не ошибся, ему бы призадуматься и отказаться на время от серьезных жанров, но он стоял на своем и тут же поставил для Алисы «Антигону» Газенклевера. Он оказался на удивление легковерным, ему казалось — всё пронесло, признание будет длиться вечно. Теперь он хотел, как сам говорил, реабилитировать трагедию, убедить некоторых товарищей, что она не может быть скучна, что хор на сцене, народ, масса до сих пор примитивно толкуются во многих театрах, что масса существует для того, чтобы стократ поднять эмоцию героини до небывалых высот.

Он ставил «Антигону» для Алисы, как всегда, крепко обосновав свой выбор не только эстетически, но и очень грамотно социально, как желание показать попытку малых народов освободиться от колониального гнета, он

так много и учено писал об этом, так убеждал, что сама Антигона начала представляться какой-то уже совсем доэллинической трагедией, дышащей на ладан, хотя это был вполне привычный для Камерного спектакль в уже знакомых приемах трагедии с Алисой, закованной в цепи.

Таиров спешил прикрыться опереткой, чтобы удовлетворить свой и Коонен аппетит по большим трагическим спектаклям.

Это был странный спектакль, какой-то неправдоподобно древний после ослепительного Леока. Совсем неудивительно, что Стенберги не потребовались, а гору камней на сцене, то бишь ступеней, водрузил в этот раз эпизодический для Камерного художник Наумов.

Актеры ненавидели «Антигону».

— Снова корячиться под Коонен, — говорили они.

Это значит — взывать к ней, стоящей на самой верхней ступеньке, откуда-то снизу. Актеры вообще не любят быть «массой».

Наверное, и здесь Таиров выполнял какую-то свою задачу, главная из которых — роль для Алисы. Но, на самом деле, начинало казаться, что, работая вдохновенно и бурно, он нет-нет да и впадает в летаргический сон своей режиссерской последовательности, чередуя трагедию и арлекинаду.

Что могло его пробудить от этого заблуждения цели? Что могло заставить изменить чистоте жанров, самому себе?

Только пролетарская революция.

К десятилетию Октября он начал репетировать пьесу Михаила Левинова «Заговор равных».

А в июне сгорела сцена. Именно так — пожар в пустом театре начался во чреве сцены, и она сгорела.

Всё — порталы, крыша, планшет, колосники, копоть не только на стенах партера — в бельэтаже.

Они были с Алисой во Внукове, в своей «коробчонке», так назывался ими бревенчатый домик в одну комнату, стоящий среди тогда уже начавших строиться писательских дач. И, пока он ехал, энергия, обычно возникавшая в экстремальных ситуациях, покидала его, оставалась какая-то безнадежная тоска — о чем она хотела предупредить его, сгорая, вообще, к чему вся эта беда? Всё складывалось достаточно удачно. Лучше бы я сгорел в огне вместе с ней, по какому праву я мог оставаться в безопасности?

Бедная Алиса! Сколько усилий стоило не брать ее с собой. Главное, чтобы истерики не было, он всегда ждал, когда она впадет в истерику, слезы стояли у глаз слишком близко, но выплеска истерики не было никогда.

Это она старалась для него, а не просто так, это она не хотела мешать

ему действовать.

И он стал действовать. Спешно были организованы гастроли в Ленинграде. Камерный уехал в Ленинград, Таиров метался между городами. Пока они отсутствовали, сцена была восстановлена, стены в зале оскоблили и выкрасили заново. Запах пожара стоял в театре еще долго, но сам пожар был забыт.

«ЗАГОВОР РАВНЫХ»

Леонид Яковлевич никогда не врывается к ним так рано, да еще в таком растерзанном виде — на него было неприятно смотреть. Алиса и не смотрела. Несмотря на свое теперешнее положение, он так и не научился держать себя в руках, с самого детства.

— Поверь, я знаю, что делаю, — сказал Таиров.

— Ты, Саня, вообще мало что знаешь. А скоро совсем ничего не будешь знать, тебе мало, что взяли Глубоковского, в Соловки замели? Хочешь, чтобы и тебя, и Алису?

— Отмени спектакль, Александр Яковлевич! — заорал он не своим голосом, и Алиса Георгиевна сразу же на секунду выглянула из комнаты.

— Не смей пугать ее, Леня, — сказал Таиров и близко-близко подошел к брату. — Моя квартира не твой кабинет, и ты не на службе.

— Сашенька, — опомнился тот, — ты не представляешь, что творится! На улице народ. Оппозиция оказалась не так слаба, откуда ты знаешь, на чьей стороне твой Левидов и что всё это не провокация?

— Чья? — спросил Таиров. — И кто я для них такой, чтобы меня провоцировать?

— Да хоть Мейерхольда! — крикнул Леонид Яковлевич. — Он тебя с дерьмом готов съесть. Не играй, брат мой родной, не играй завтра спектакль, пожалей Алису Георгиевну. Алиса Георгиевна, — позвал он, — голубушка, вы хоть меня поддержите.

Из соседней комнаты никто не ответил.

— Посмотри в окно, — сказал Леонид и потащил его за локоть к окну. — Ах, черт, у тебя и окно выходит не туда, как ты живешь, а еще крупный руководитель крупного театра, оппозиция вышла на улицу, праздничная демонстрация скомкана, Троцкий разъезжает на автомобиле, поганец! Хозяин им этого никогда не простит.

— А кто хозяин? — спросил Таиров.

— Ты что, прикидываешься? Хозяин никогда не простит, и мне еще придется тебя вызволять, а я не такая фигура, чтобы спасти тебя в этой ситуации!

— При чем тут мой спектакль? От кого ты о нем знаешь? От своей жены?

— Какая разница? Весь город говорит — у Таирова «Заговор равных», заговор равных, понимаешь? Никто не вспомнит, что это из французской

революции! В твоём театре — заговор, понимаешь? Совпало, понимаешь? И никакой твой Бабёф не Бабёф, а Директория, Господи прости, те, кто у власти! Ведомство наше гудит — кто это вашему брату позволил так развлекаться? А мне что делать? Молчать себе в тряпочку?

Из комнаты вышла Алиса. То, что она волновалась, было заметно только Таирову. Она была одета, как всегда, когда собиралась с ним или одна на прогулку по Тверскому. Оставалось надеть пальто. Она всегда одевалась по погоде тщательно, а сегодня кофта у горла была не застегнута.

— Хочешь, чтобы мы прогулялись? — спросил Александр Яковлевич.

— Нет, я пойду одна.

— Но там на улице толпы, я тебя не отпущу.

— И все-таки я пойду одна.

— Что с вами со всеми происходит?! — вскипел Таиров. — То ты, то Леонид, без меня тебе не надо сегодня выходить.

— Я пойду вместе с театром на демонстрацию.

— На демонстрацию пойдут только назначенные мной люди, театр репетирует, завтра — премьера ответственного спектакля.

— Алиса Георгиевна, действительно нельзя, — сказал младший брат. — Очень беспокойно, очень.

— А я все-таки пойду, — сказала она и ушла.

Только тут Таиров заметался по комнате.

— Что ты наделал, Леонид? Что ты наделал? — не переставая, причитал он. — Зачем ты пришел сюда в такой экзальтации, с таким монологом, неужели ты думаешь, что в подобной ситуации я, старый волк, могу ошибиться?

— Я не думаю, — сказал Леонид неожиданно спокойно. — Я знаю, Саша. В театре есть люди, которые хотят, чтобы ты ошибся.

— Таких нет! — крикнул Таиров и стукнул по столу.

— Ты ошибаешься, Саша, я кое-что тебе принес, только поклянись, что ты никогда, никому...

Он достал почему-то портсигар, открыл, но вместо того, чтобы достать папиросу, извлек свернутую в несколько раз трубочку и стал ее разворачивать.

— Что это?

Он не отвечал, близко приблизив глаза к бумажонке, потом перечитал еще раз, помотал головой сокрушенно, хотел снова спрятать, но решился и передал Таирову.

— Только не вслух и быстро.

— Не торопи меня.

Александр Яковлевич достал очки, бумажку же положил на расстоянии от себя на столик и, устраиваясь, посматривал на нее неохотно, потом взял и начал читать, а пока он читал, Леонид Яковлевич, почти плача, ломая руки, как женщина, заглядывал к нему через плечо.

— Отойди, Леня, — сказал Александр Яковлевич. — Не мешай мне читать, не стой за моей спиной, как наша мама, здесь не Бердичев.

И тогда Леонид Яковлевич буквально рухнул на стул у стены и уставился на брата.

Тот читал долго, потом протянул ему бумажонку.

— Ну, что скажешь? — не выдержал Леонид Яковлевич. — Всё спокойно в датском королевстве?

Александр Яковлевич молчал.

— Я не бунтовщик, — сказал он. — Я просто не умею бунтовать.

— Я знаю. Ты с детства был осторожен. Пусть об этом узнают другие.

— Но в нашем спектакле никакой контрреволюции нет.

— Так хотя бы название изменил! — крикнул Леонид. — Ты назвал свое детище «Заговор равных» и развесил по улицам! Ты кто — заговорщик? Ты — равный? С кем равный, с кем?!

— Это Алиса, — сказал Таиров и бросился к двери. — Умница. Она никуда не ушла.

Слышно было, как Алиса Георгиевна раздевается в передней.

— Все хорошо, Алиса? — спрашивал Александр Яковлевич. — Все хорошо, с тобой ничего не случилось?

— Что вы там видели, Алиса Георгиевна? — спросил младший Таиров.

Войдя в комнату, она прислонилась к стене и молчала в одной из своих любимых поз, слегка склонив голову к плечу. Потом сказала:

— Если ты веришь мне, Саша, если ты, конечно, мне веришь, завтра играть спектакль не надо.

— Но пьеса разрешена.

— Я знаю. Под любым предлогом.

— Ты слышал? — не выдержал Леонид.

Таиров выпрямился и посмотрел на обоих неодобрительно и надменно.

— Это не ваше дело, — сказал он.

И дождался. Спектакль запретили. Это был первый спектакль в Москве, закрытый по политическим соображениям.

Сначала Молотову было направлено рабское письмо некоего Крылова, заведующего агитпропотделом ЦК ВКП(б), где тот отказывался от участия в решении ставить пьесу, перечислив всех, кто был за и против.

Луначарский, конечно, за, и это раздражило Сталина, когда ему доложили.

Точно так же раздражило, что Таиров добился уже двух просмотров влиятельных товарищей, чтобы изменить решение в пользу театра и добился бы третьего, если бы не его собственная записка в ЦК, председателю профсоюзов Томскому с просьбой быть вместе с очередной комиссией.

«21-го, как решили ваши товарищи», — написал он, чем вызвал теперь уже тяжелое раздражение у Томского, и без того человека с подмоченной репутацией, одно время выступавшего на стороне Троцкого против Сталина, отмежевавшегося после, но так до конца и не прощенного, а тут еще записочка от всяких подозрительных типов вроде Таирова. Он что ему, кум?

«Откуда он знает, — писал Таиров Молотову, — что мы собрали комиссию для просмотра, как просачиваются такие сведения о работе Политбюро и зачем ему надо это знать?!»

«Надо» было жирно подчеркнуто.

Молотов разделял возмущение Томского, и третий просмотр не состоялся, своими близкими связями с властью Таиров уничтожил сам себя.

Если бы он, бедный, только знал, куда он встрял! Времена панибратства прошли, наступали товарищеские времена.

К Луначарскому обращаться было бессмысленно. Тот голосовал за разрешение пьесы в свое время и больше не хотел вмешиваться в это политическое, как он говорил, дело. Какое может быть политическое, когда речь шла о постоянно обвиняемом в аполитичности Камерном театре?

Запрет пьесы Левидова переводил их совсем в другую категорию, делал очень уязвимыми. Этого Таиров позволить себе не мог, несмотря на совет Луначарского — затихнуть. Он писал, писал и объяснял, что речь в пьесе идет об историческом Бабёфе, что никто, ни автор, ни он не имеют в виду ныне живущих, что реплики: «могильщики революции», «предатели революции», «народ устал», «при Робеспьере было лучше», «революция кончилась» уже выброшены из спектакля, что действие происходит в пространстве парижского Пантеона, где похоронены герои революции, что

он никогда, никогда...

Ему прислали бумагу о закрытии спектакля и дело это прекратили.

И тут труппа дрогнула, нервы не выдержали. Во-первых, их держали в неведении о ходе борьбы; во-вторых, по какому праву держали, они что, непричастны?

В театре настроения были разные. Политических ошибок от Таирова не ожидали, и, как всегда, среди встревоженных актеров прошел слух, что театр закроют.

Спросить было не у кого, кроме как у секретаря парторганизации, а тот отвечал с неизменной угрозой:

— Если наш не прекратит дергаться, непременно закроют.

И тут кто с ужасом, кто с нескрываемым злорадством, во благо или назло себе поняли, что уже давно ждут этого момента — увидеть поверженного Таирова и сброшенную с пьедестала Коонен. Что вся победоносная жизнь Камерного до злополучного дня премьеры была одной страшной ошибкой и они все были втянуты в эту ошибку волей одного человека.

Нельзя замахиваться на власть, при одной этой мысли в актерских душах начиналась паника и возникало желание написать кое-куда кое-какие письма о прошлом. Боялись только, что и там есть у Таирова свои люди, непременно узнает.

Он сразу почувствовал изменения в климате и созвал труппу.

Труппе он объяснил, что произошло недоразумение — пьеса была не только разрешена, но и рекомендована Главреперткомом, что вины на театре никакой нет, да и никто их не обвиняет, просто это оплошность изнутри, и за эту оплошность он еще заставит их извиниться перед собой и театром за зря потраченное время.

Он говорил сердито и убедительно, он говорил важно, как имел право говорить только правый человек.

И ему поверили.

До сих пор Камерный театр считался первым в Москве по отсутствию интриг, по здоровой атмосфере в коллективе, где занимались творчеством и партийно-воспитательной работой, а теперь по вине Главреперткома это единство театра могло быть поставлено под сомнение.

— Мы с вами, Александр Яковлевич, — сказали артисты театра. — Вы так убедительно говорите, мы с вами.

Но с этого момента в пошло общей жизни как бы что-то было подмешано и люди почувствовали, что не только они зависят от Таирова, но и он от них. Иначе зачем было так перед ними распинаться, принимать

резолуции, что прежде чем и т. д.

Коллектив вдруг почувствовал, что театр из художественного организма, возникшего по воле одного человека, действительно становится учреждением, которое принадлежит всем, — местом работы.

Но так как работать было надо, решили все вместе, что Таиров все-таки свой, к нему привыкли, а что касается небольших колебаний его авторитета, то он вывернется, отобьется, все уладит, в конце концов, для чего Луначарский, и, может быть, приди кто другой, будет еще хуже, не дай бог, театр закроют, что им, на улице оставаться?

Все неожиданно вспомнили, что играть иначе они не умеют, только как научил Таиров, и за границу их никто другой не свозит, а то, что он человек взрывной, так поживи с Алисой, не так еще нервы испортишь. Вот Церетелли из-за Алисы выгнали, пожаловалась. Правда, потом вернули — как не вернуть, когда на десятилетия Камерного в Большом театре, когда вся труппа сидела на сцене, а Церетелли, как простой зритель, — в зале, публика начала скандировать — Церетелли, Церетелли! И Таиров вынужден был подойти к рампе и протянуть Церетелли руки...

Догадлив все-таки и умен старик, все сделал правильно и эффектно, Церетелли вернулся, и с этим дурацким «Заговором» всё уладится.

Теперь главное не дать ему ошибиться с репертуаром.

Кто-то даже посоветовал направить к Таирову представителей, что неплохо бы прежде, чем что-либо решиться ставить, с ними поговорить.

Но никто, к счастью, на это не решился. Хотели даже посоветоваться с Ольгой Яковлевной, все-таки она когда-то была его женой, сейчас директор училища при Камерном, не с Алисой же советоваться. Но вспомнили, что всё к тому же злополучному юбилею Камерного ей только и выдали, что отрез на платье, как самым скромным работникам, как гардеробщицам. Если он позволял так уравнивать своих с чужими, то что может сделать Ольга Яковлевна?

И потом она никуда не пойдет, ее мягкость кажущаяся, вот как твердо ведет дело, без нее училище бы пропало, а то, что терпит, так она любит его безмерно, должен же, в конце концов, кто-то его любить?

И все крепко пожалели Таирова.

А тут еще вывесили распределение «Сирокко» без Коонен, с Церетелли в главной роли, и труппа, обрадовавшись, что снова будут ставить оперетту, почувствовала себя спокойнее.

«Сирокко» был нужен Таирову, чтобы отдышаться и взять какое-то время на раздумье. На самом же деле он был разъярен. Он чувствовал, что его бесстыдно подставили как художника, как руководителя театра, и кто? Те, кому он был безукоризненно верен, признал их право вершить власть над ним и над Камерным, подставили, выясняя отношения друг с другом. Что Луначарский? Луначарский — несчастный человек, его политическая карьера закончилась, но Молотов, Томский, Литвинов — неужели эти завсегдаи Камерного не могли хлопотать в этот раз перед кем там надо было хлопотать или взять ответственность на себя?

А ведь он их не подводил и никогда в дальнейшем не подвел бы, сам бы убрал «Заговор» без лишнего шума, поиграл немного, и дальше, дальше!

А теперь придется жить с этим несмываемым пятном.

Всё уязвимо, всё снова стало зыбко и уязвимо, он почему-то остро почувствовал себя евреем, хотя не чувствовал этого уже много лет.

Он вспомнил, как когда-то одна желающая сделать ему приятное официальная дама сказала: «Я люблю вас, когда вы Таиров, и терпеть не могу, когда Коренблит».

Все опешили, а он просто повернулся и вышел из кабинета, больше туда не заходил, потом эта дама куда-то делась. Есть справедливость.

И сейчас в ожидании справедливости он стискивал зубы от гнева — его оскорбили, оскорбили Алису, театр, выстегали со всеми прочими публично, такого еще не делали ни с кем, он первый, значит, у него есть враги, кто они?

Он начинал перебирать в памяти всех политиков, к которым приходилось по разным делам обращаться, и ничего, кроме доброжелательности к себе, вспомнить не мог.

Одна только огромная зловещая фигура возникала перед ним — Главрепертком как общественный институт, как понятие, только он один мог считаться его врагом.

— Я всегда буду бороться с цензурой, — говорил Таиров. — Как художник, чье творчество может быть только свободно, я всегда буду бороться с цензурой, брать ответственность на себя и требовать доверия к себе.

Разве он неправильно говорил тогда на диспуте, в Доме печати, и разве не аплодировал ему весь зал?

Что же произошло? В чем его теперь подозревают? В чем его теперь — с этого позорного дня запрета — станут подозревать?

Он снова бросился в опереточный пух, в «Сирокко», нельзя сказать,

что ему было до веселья, но все-таки он веселился как мог, обозвав это направление Камерного — неореализмом, что сие означало? Но компанию собрал вокруг себя очень талантливую, особенно Половинкин, прирожденный для театра композитор, позже забытый, но тогда входивший в моду.

Он написал музыку, то исчезающую, то возникающую в канве либретто, как искорка, без особых арий и дуэтов, она возникала абсолютно неожиданно, как импровизация, и приятно щекотала нервы.

Пьеса была непрехотливо, но крепко и хорошо написана. Как-то так не хотелось думать, что написана она Заком и Данцигером по рассказу Андрея Соболя, талантливого человека, перерезавшего себе вены у памятника Пушкину в Москве. Что явилось тому причиной, узнать не удалось и проблемой для создания оперетты не стало.

Сирокко, песчаный ветер, мешает отдыхать постояльцам одного из итальянских курортов, и только усилиями одного русского артиста, именующего себя Казакофф, всех их, по просьбе хозяина, удается удержать, и не просто удержать, а даже хорошенько оскорбить в конце, как паразитов и капиталистов в монологе о частной собственности.

Такое идеологическое разрешение оперетты стало полной неожиданностью и вызвало восторг все у того же Главреперткома, а главное — у публики.

Пространство братьев Стенбергов легко превращалось в огромную яхту, на которой самозванный коммунист Казакофф выводил их в океан, взяв курс на Багровый остров. То есть это Таиров взял курс на «Багровый остров» Булгакова, как Пушкин, в жажде немедленной сатисфакции.

«Сирокко» имел успех, о Левидове подзабыли, во всяком случае перестали укорять. Но это забыли они — не Таиров.

*

Есть у Пушкина в дневнике анекдот один о Потемкине: как светлейший долго от скуки осаждал в собственном лагере жену своего офицера, а когда та ему наконец отдалась, велел в сладостный момент палить всем имеющимся в наличии пушкам.

Все знали причину салюта победы, кроме одного человека, мужа этой самой дамы. Когда же ему наконец объяснили, в честь чего палят, он только расхохотался: «Из-за моей жены? Тоже мне кири-куку!»

Это кири-куку так позабавило Пушкина, что он анекдот записал, и

Булгакова позабавило тоже, потому что Булгаков беззаботному герою своей пьесы, проходимцу-туземцу, дал похожее имя — Кири-Куки. Тому тоже было на всех начхать.

Таиров заказал Булгакову пьесу, прочитав его фельетон «Багровый остров» и придя в восторг от этого «извержения с вулканом». Он не стал скрывать от Булгакова своей жажды реванша, а так как к тому времени в очередной раз успели закрыть «Турбиных» в МХАТе и «Зойкину квартиру» в Вахтанговском, Булгаков, тоже очень гордый человек, согласился. У него только не было театра, где мог бы состояться поединок, и он воспользовался предложением Камерного. И теперь, сидя в зале, за несколько рядов от режиссерского столика, он чувствовал себя неудобно, будто выехал наконец за границу и там ему не понравилось. Таиров объяснял хорошо, показывал еще лучше, но надо теплее, этот Дымогацкий — Жюль Верн, — конечно, большой прохвост, но пьесу запретили у него, не у Таирова.

Это требует объяснений. Дело в том, что спектакль был историей репетиций одной пьесы в одном театре, где были спародированы все штампы так называемой пролетарской драматургии заодно с постановочными штампами на сценах московских театров. Всё это должно было послужить к вящему разоблачению идеологов от цензуры, позволяющих играть всякую муть, лишь бы было революционно. Вот создание этой самой мути Булгаков, по наущению Таирова, и написал, а Таиров теперь реставрировал.

«Против бездарной цензуры», — решили они между собой, а лозунг выставили: «Высмеивание штампов, возникших в результате культурной революции».

«Надо теплее, — просил он мысленно у Александра Яковлевича, — уж очень они все экстравагантны, а это наши туземцы, понятные, родные, у одного из них носок порван. Слишком много стилизации под театр. А нужен сам театр. Неужели у вас все так выпренно говорят? Неужели вы не умеете проще?»

«Надо как у художественников, — думал он. — Они бы сделали лучше. И этот Кири-Куки все время физиономией хлопочет, слишком много мастерства на одну фразу. Он вообще-то обыкновенный наглец, из тех, кто прет без очереди».

...Таиров хорошо придумывает трюки, буффонит, очень-очень неплохо. Эта штука с весами, когда Геннадий говорит: «Сейчас мы взвесим положение»...

...Таких бы штук побольше. Но почему всё от театра, когда надо от

души?

...Значит, душа у этого театра такая. Слова в простоте не скажут. Аркадин хорош, но остальные невыносимы.

...Таиров уверен, что будет смешно. Что — смешно? Что может быть смешно, когда кривляются?

...Проще, проще, куда я попал?

...Мы пережили одно и то же, но как-то разное.

...Почему, если памфлет, надо кривляться?

...Но какое послушание! Они его боготворят больше, чем Художественный Станиславского, о, эти чертовы эстеты, им всем не хватает жизни!

...И шутят они как-то неправдоподобно, особенно Гленарван.

...Вот женщины совсем неплохи! Почему, если Камерный, обязательно Коонен? И какие красотки! Особенно эта рыженькая, и почему-то они всё делают правильно, кто их учил?

...Здесь нельзя притворяться, надо идти от себя, вспомнить, как ты сам это делаешь.

...Правильно, что «Под вечер осенью ненастной»! Ай да Таиров, это по-нашему!

...Остров-то остров, а препирательство, как в коммуналке. И босые в коридоре стоят.

...Нет, не передать, не передать! Сколько можно заниматься вулканом, он и так хорошо дышит, и море хорошее, чем он меня хочет удивить? Мы пропадем, если у артистов не хватит юмора. Они рассчитывают на мастерство, да, мастерства у них навалом. Особенно у Новлянского...

...Надо попроще. Но не могу же я Таирова учить, умеет как умеет. Аванс выплатил вовремя, и вообще всё опрятно, и Коонен так хорошо мне улыбнулась. Нет, приятный театр, очень приятный, но в Художественном лучше. Как-то они с другой стороны подходят, а получается театрально. Фокус! Но это когда они о себе, а здесь тоже о себе, но по-другому, не надо им мешать. Вот как хорошо он штуку с попугаем придумал! Значит, может так, чтобы зал поверил, а не просто смешно!

...Хорошо, когда самовар метёлкинский остается на острове.

...Слишком много пародии, быта побольше бы.

...Но ему хочется, уже неплохо. Отомстить хочется. Они ему тоже надоели. Ну и достанется же нам по первое число. А впрочем, чего другого мы от них ждем? Что они сами на себя пасквиль пропустят? Пьесу пропустили, потому что воображения нет. А вот когда увидят спектакль...

«Они совсем не владеют атмосферой, — подумал он об актерах, —

играют в полном пространстве между порталами. Но даже у них в театре совсем все иначе, чем у вахтанговцев, например. Там тоже кривляются, но как-то обаятельней, что ли».

...А это у него откуда? Моими руками счеты с Мейерхольдом сводит. Наверное, из какого-нибудь «Рычи, Китай». Черт с ними, сами разберутся.

А балет хорош! Замечательно он их выдрессировал. Почему так ни в одном театре не танцуют? Особенно та, с правого края. Забавная!

И чем больше Таиров репетировал и сквозь слова начинал проявляться спектакль, тем больше ужас происходящего начинал становиться ясен им обоим.

«Закроют, — подумал Таиров. — Надо мягче. Обязательно закроют. Ну и черт с ними, надоели!»

— Ногу, острей держи ногу! — крикнул он одному из туземцев. — У вас худые коленки, обнаружьте, что они худые.

«А Булгакову не нравится, — подумал он. — Сидит, кривится. Конечно, у них в Художественном по-другому. Вот, улыбнулся. Почему он улыбается там, где не смешно? Пусть улыбается, где хочет, с ним хорошо о Киеве говорить, а памфлет он и есть памфлет, не слишком ли мы размахнулись, часа на три? Такой спектакль должен идти не больше двух. И вычеркнуть нельзя. Жалко автора. Ставим о тех, кто вычеркивал, и сами вычеркиваем, как-то не вяжется. Ничего, всё впереди. Это просто удивительно, что они разрешили пьесу, воображения у них не хватает».

Второй акт закончился. Они посмотрели друг на друга и улыбнулись. Вообще-то им нравилось, вообще-то было похоже. На театр похоже, и на всё сразу. Не стоило предъявлять друг другу претензий. Они в одном положении, им нужно отомстить, и они отомстят, они скажут правду.

Другое дело — кому она нужна, эта правда. Им самим и нужна, театру.

Еще совсем немного, и на сцене нечем будет дышать. Зажали со всех сторон, и еще удивляются, что Михаил Чехов уехал, Грановский с театром возвращаться не хочет. Нужно смелее, откровеннее, и будь что будет.

— Это не капуста! — крикнул Таиров. — Сколько можно вам говорить?! Это все что угодно, только не капуста.

— Это такая жизнь, — не выдержал Булгаков. — Товарищи, дорогие, не играйте из какой-то чужой, она ваша, жизнь Камерного театра. Вы простите меня, Александр Яковлевич...

— Ничего, ничего.

«А сам обиделся, — подумал Булгаков. — И куда я встречаю? Он здесь король, а я пришелец. Вот как этот Дымогацкий со своей пьесой. Меня гнать надо, а я с замечаниями».

— Александр Яковлевич, — тихо попросил он, подойдя сзади к столику и обнаруживая перед собой плешь Таирова между сбившимися в сторону прядями волос. — Может, я Дымогацкому еще несколько фраз подпишу? О том, что ему за квартиру платить нечем.

— Зачем? — удивился Таиров, спешно заправляя пряди. — А впрочем, — внезапно понял он и загрустил, — подпишите, подпишите.

«Не пропустят, — подумал Булгаков. — поймут, что про себя, и не пропустят. А Таиров — малый хороший. С ним бы о Киеве поговорить. Интересно, что он о Фундуклеевской помнит? Тех трех музыкантов помнит? Из консерватории. Чудесные музыканты! Я всегда им копеечки таскал из дому. А базар помнит? А сало полтавское с корочкой? Какое сало, у него, кажется, печень больная, все время поглаживает, ему диетическое надо готовить. И не пьет, по-моему, совсем, — подумал он и пожалел Таирова, вспомнив о Коонен. — Как же, приготовит она ему... диетическое».

Но какие бы ни были взаимные претензии, боролись они вместе. На «Багровый остров» набросились сразу, при первом же просмотре, и рвали, рвали.

Здесь даже огрызаться не успеваешь, как же те всполошились, узнав себя!

Они-то думали, что Савва Лукич — Луначарский, хотели руками Камерного Луначарского отстегать, а тут оказалось, что Савва — это они дурачки, сами.

Спектакль для следующего просмотра разрешили, только когда революционную музыку дали, ну точно, как в пьесе.

«Эх, побольше бы юмора, — подумал Булгаков. — Тогда не заметили бы многого, пропустили».

«Трюков мало, — подумал Таиров. — Как-то он меня очень смутил, этот Михаил Афанасьевич, не надо было его на репетиции пускать! А как не пускать? Автор, да еще талантливый».

Где-то в глубине таировской души таилась надежда, что это не разговоры о симпатии Сталина к Булгакову, авось пропустит, на «Турбинных» сколько раз ходил, может, и к нам заглянет?

«Я для него обязательно приглашение передам, — подумал Таиров. — И будь что будет! А то его свита такое наговорит, вовек не отмоешься! Надо с Анатолием Васильевичем посоветоваться, кого в этот раз пригласить. Нужна последовательность, не обязательно всех сразу, не сталкивать лбами, не дай господь, еще выработают единую платформу. И жены между собой не дружат»...

Но с каждым новым обсуждением становилось ясно, что спектакль не жилец, ох, не жилец, и долго на сцене Камерного не протянет.

— Вы, Миша, деньги все сполна можете получить, — шепнул Таиров между речами. — Я подписал. Касса у нас в четыре закрывается.

— Очень кстати, Александр Яковлевич, фрак новый купить, не в чем в американское посольство идти, у вас на меня фрака в театре не найдется? А то у вас, небось, все какие-то с прибамбасами, причудами...

— Найдется и без причуд, — засмеялся Таиров. — До чего же вы нас, формалистов, Михаил Афанасьевич, ненавидите!

— И совсем даже не ненавижу, — сказал Булгаков. — Вот вы сколько всего смешного придумали.

Они могли шутить и любоваться друг другом, у них было сколько угодно времени, пока спектакль ругали. Они не могли только одного — защитить «Багровый остров».

— И не просите, Александр Яковлевич, — сказал Луначарский. — Уже хорошо, что поставили, удовлетворение получили, по морде дали, пусть они теперь вертятся, им здорово достанется, что они репетировать разрешили, это даже не «Заговор равных»...

— Но и вам влетит, Анатолий Васильевич.

Луначарский как-то криво улыбнулся.

— Между нами, — сказал он Таирову, — мне уже как-то это безразлично, лечиться надо, сердце пошаливает.

Сердце оказалось самым настоящим пророком. Несмотря на успех у зрителя, спектакль после шести первых представлений закрыли.

Вот тогда-то или почти тогда и спросил Билль-Белоцерковский у Сталина в письме от имени пролетарских драматургов: «Доколе?»

Доколе Булгакову можно будет писать и пьесы его будут играть на сценах сразу трех московских театров? Зачем потворствовать чужим, ведь Булгаков — чужой?

И Сталин по некотором размышлении ответил: «Пишите лучше, дорогие товарищи, вот тогда ставить будут и вас, а так, на безрыбье и Булгаков — рыба. Вот „Дни Турбиных“ — пьеса о белых, а работает на нас. По-разному бывает, дорогой товарищ. А вот что Камерный театр — чужой театр, не наш, буржуазный театр, тут вы, товарищ, определенно не ошибаетесь».

А тут еще умер Якулов и стало по-настоящему грустно, хотелось винить самого себя. Смерть спектаклей была объяснима, друзья же умирали как-то сами по себе. И хотя Якулов, постоянно исчезая куда-то, давно не работал в Камерном, пришло время братьев Стенбергов, Таиров переживал его смерть очень тяжело, отбросив на время даже неприятности своего театра.

Вообще оставалось еще очень понять и понять, что страшнее — угроза существованию Камерного театра или смерть твоих друзей?

Правда, они только начали уходить, но все равно их смерть относилась прежде всего к тебе.

Он был очень совестлив и стал вспоминать, чего не сделал для Якулова. Последние месяцы даже не очень и вспоминал, что тот лежит в больнице, в Сухуми, и шлет оттуда ему, Таирову, жалобные письма.

Легко было оправдать свое поведение делами театра, и Якулов прекрасно бы его понял, но он, Таиров, сам-то что, при чем тут театр?

Служебный эгоизм — один из самых страшных видов эгоизма, самая сильная зацепка за жизнь. Демонстрировать каждому, что ты незаменим, нужен здесь на земле, а кому ты *там* нужен?

Вот Якулов оказался нужен, он уже там, один из первых, и, несмотря на теперешний атеизм Таирова, ясно видно, как он раскладывает перед Богом свои рисунки. А что предъявит он, Таиров, бумаги на разрешение или запрет спектаклей?

Ничего не остается от театра, и вот что удивительно, об этом думается, когда все здоровы, даже некую браваду этим демонстрируешь, а когда умирают друзья, кроме них действительно ничего не жалко.

Жорж Якулов был один из тех, кто создавал Камерный, может быть, самый важный, такой же, как Экстер. Он вносил в жизнь легкость и необязательность, чего так не хватало Таирову, о чем он обязал себя забывать, занимаясь, как ему казалось, более важным делом.

А что важнее жизни?

Только Алиса. Она тоже страдала из-за Якулова и убеждала, убеждала Александра Яковлевича, что ему необходимо перестать страдать, Жорж прекрасно бы его понял, надо как можно скорее организовать перевозку тела в Москву, провести панихиду и вернуться к делам. Ее очень тревожит его инертность. Если это связано с Жоржем, она понимает, ей и самой грустно, а если это что-то другое, то пусть он позволит ей в такие скорбные минуты сказать правду: нельзя поддаваться отчаянию, думать только о себе, провалы необходимы художнику настолько же, насколько и победы.

Сколько было ошибок у Станиславского, пусть он не обижается за

сравнение, Немирович открыто говорит, что почти всё, поставленное во МХАТе Константином Сергеевичем, — одна сплошная ошибка.

Ей не хочется говорить о других, невозвращенцах, способных, сидя за границей, требовать прислать им собственные театры. Она имела в виду Мейерхольда — тот действительно застрял за границей, и все торговался, торговался с советской властью. Но это был торг со своими, при чем тут он, Таиров?

— Надо думать о Камерном, — сказала Коонен. — Ты без него пропадешь.

Она безусловно была права, но, даже слушая ее, он думал только об Якулове и еще о том, что даже карнавал умирает, вот кажется, кому-кому, а карнавалу прежде всего обещано бессмертие. А он умирает. Хорошо, что спектакли удалось сохранить. «Жирофле-Жирофля», «Брамбиллу», «Розиту».

Надо создать комиссию, опечатать мастерскую, все изучить и обязательно сделать музей, вряд ли ему откажут открыть музей Якулова в его мастерской. Он готов даже при театре.

Есть что выставить, столько станковой живописи, театральных эскизов, костюмов, наконец, памятник двадцати шести бакинским комиссарам, макет которого демонстрировался год назад в Москве.

Конечно, откроют, надо только объяснить его ценность, вот это, пожалуй, самое трудное. Чем уж так обязано ему социалистическое строительство, что он привнес в действительность, разве что минуты радости.

Но как их предъявить?

— Я все понимаю, — сказал Таиров, — я знаю, как всё это сделать побыстрее.

Дела Якулова были в большом расстройстве. Год назад он успел оформить у Дягилева в Париже «Стальной скок», был весел, они встретились в Париже, вчетвером, вместе с Прокофьевым гуляли по Монмартру, и он демонстрировал в тире, как ловко умеет стрелять, еще бы — георгиевский кавалер, а уже потом он встретил его в Тифлисе, совершенно беспомощного, больного, какого-то непривычно нудного, говорящего только о своих бедах.

— На тебя, Саша, одна надежда, — повторял он, — только на тебя.

А что мог сделать Таиров, когда на бедную голову Жоржа свалилось всё сразу? Наталью Юльевну по-прежнему не пускали к нему из ссылки, где она находилась за связь с какими-то темными махинаторами, мастерская была запущена, заказов мало.

Он метался по Кавказу среди своих, что-то зарабатывал и очень сильно пил.

А потом, уже из сухумской больницы, просил Таирова, чтобы тот похлопотал и о Наталье Юльевне, и о пенсии, ему необходимо отдохнуть этот год, нет сил.

И Таиров обещал и даже начал хлопотать, но собственные неприятности несколько отвлекли от Якулова. И теперь он казнил не только других, но и себя.

«Во имя Якулова и памяти о нем — внимание к живым», — писал он в некрологе.

Потом, конечно, все было — и речь Луначарского на панихиде, и похороны на Новодевичьем, и неразбериха через несколько лет, когда он сам не мог вспомнить, где, на каком участке могила, а в дирекции кладбища вообще утверждали, что такой могилы и не было, актов регистрации нет, пока не обнаружили, что штамп стоял на обратной стороне листа.

Последняя шутка Жоржа Великолепного, как называли Якулова друзья.

СОАВТОРЫ

Два человека торопились в театр. Надо при этом учесть, что один из них вообще не любил торопиться. В театр вместе они ходили редко, книги писали, да, но чтобы в театр? А тут вместе. Да еще с женами.

Поход в театр можно считать вынужденным мероприятием, служебной командировкой. Кольцов просил написать рецензию для «Чудака», а рецензии на спектакли они писали с неохотой. И, по правде говоря, театры не так уж и любили.

Конечно, если это был Художественный или Большой и там давали что-то не унижающее человека, они смотрели с удовольствием.

Но все-таки театр был одним из мест, отвлекающих от работы.

А они писали вместе. Во-первых, любили писать; во-вторых, этим и кормились.

Просьба Кольцова дать рецензию на Камерный их не удивила, Камерный сильно били, сначала за левидовский, потом за булгаковский спектакли, надо было поддержать. Кольцов, Левидов, Булгаков — совсем неплохая компания.

Конечно, за всем маячила тень Луначарского, чрезвычайно внимательного к Камерному, но почему выбрали именно их? Не так уж они и разбираются в театре. А если будет смешно? Они ужасно боялись, что будет манерно до смешного и придется уйти после первого акта. Врать, что понравилось, даже ради Кольцова, они не собирались.

Они очень уважительно относились к Мейерхольду, но в театр к нему тоже ходили с осторожностью. Театр им казался сектой, и они боялись быть втянуты в какую-то непонятную эстетическую борьбу, представляющуюся им менее актуальной, чем строительство социализма.

Они не считали себя слабонервными, но страсти вокруг театра их пугали.

Театр их детства был прост и очарователен. Он хотел только одного — зрительской любви. Для этого он не позволял себе играть плохо и выпускал на сцену только хороших артистов. Так им, во всяком случае, запомнилось.

Многих людей в Одессе сделал именно театр — хороший провинциальный театр. На всю жизнь они попадали в разряд фанатических поклонников театра, иногда даже драматургии, такие как Валя Катаев, а это неизбежно было связано с расширением круга жизни — с пьяными компаниями, актрисами, лишними знакомствами, и страшно мешало

работать.

Но сегодня дело было в другом. Речь шла о жизни целой группы людей, именуемых работниками Камерного театра. Требовалось их поддержать.

Таиров был человеком симпатичным, но абсолютно чужим. Приятно было только то, что он никому не навязывался, в душу не лез, вел себя деликатно, и становилось особенно неловко, что спектакли Камерного театра им не нравились совсем.

Это были абсолютно чужие спектакли, и такие, с их точки зрения, стерильно чистые, что не имели ни запаха, ни вкуса.

Таиров считался эстетом, что, честно говоря, было противно. В отличие от него они могли бы называться пижонами. Пижоны и эстеты — фигуры несовместимые. Им даже в одном трамвае оказаться невозможно.

А тут — приход в театр и просьба написать о нем статью.

Наверное, что-то такое происходит в мире, если даже такой политичный человек, как Кольцов, попросил написать.

Придя в театр, сдали вещи в гардероб под щебет жен, прошли в фойе и неожиданно успокоились. Им здесь понравилось, и не надо было даже искать подтверждение этого друг в друге.

Беспокойство куда-то делось, здесь было совсем иначе, чем на улице, никуда не хотелось торопиться. Во всем чувствовались вкус и терпение, хозяин у этого места был, и очень внимательный к людям хозяин.

Они почувствовали себя в своей тарелке. Но так как обнаруживать смешное было не только их профессией, но и мучительным свойством души, они почти одновременно придумали фразу о тени великого эстета Оскара Уайльда, фланирующего по театру где-то рядом с ними.

Конечно же в этом был и газетный штамп, о Таирове было принято писать как о западнике. Билеты на его спектакли чаще всего скупали интуристы, они же считались главными поклонниками Таирова.

Соавторы огляделись и заметили, что этих самых интуристов в театре оказалось немного. Публика в основном пролетарская, не самая простая, нагловатая, слегка распушенная, но все же пришибленная строгой роскошью фойе публика, и от того еще более родная.

Выплыли где-то рядом с буфетом несколько иностранных фраз, что-то хмуро объяснял переводчик, но в основном ропот стоял свой, московский.

Это стало вкусным и хорошим прологом к спектаклю.

Пора было получать само впечатление. И они его получили.

Прежде всего им стало ясно, что никакой пародии на Запад Таиров показывать не собирается. Возникший перед ними мир на сцене меньше

всего напоминал кривые модернистские линии западного спектакля.

Это был настоящий город, только разный — для белых и черных. Белым пел свой певец, он находился на одной стороне сцены, черным — другой. Сама идея понравилась, сладкие голоса исполнителей — не очень. Куда-то глубоко-глубоко уходила перспектива одной из улиц, становилось любопытно, что происходит в самом конце ее, но туда невозможно было заглянуть. Другая же улица, белая, шла прямо на них, и на перекрестке в шарики играли дети, они толкали друг друга и ругались, а в конце даже передрались, но зато среди их совсем не детских уличных забав успел возникнуть интерес черного мальчика Джима к белой девочке Элле, и действие завертелось, началось.

Соавторы переглянулись, никто не пудрил им мозги, никто не удивлял, всё было понятно и точно, жалко было своих, особенно когда звучало негритянское пение, а один из них очень его любил и стал постукивать пальцами по подлокотнику, как по клавиатуре, пока жена не подтолкнула его и укоризненно не скосила глаза в сторону зала: мол, люди смотрят.

Люди действительно смотрели и неплохо. Они следили — не бросится ли разъяренная толпа на выходящих из церкви Эллу и Джима, теперь уже мужа и жену, видели тени, отбрасываемые этой толпой, делающие ее уж совсем зловещей.

Они следили за историей этой любви, такой неправильной и исковерканной привычными расовыми отношениями, они с напряжением смотрели, как борется с собой женщина в попытке не возненавидеть любимого человека только за то, что он черный, как бесит ее старинная маска, висящая на стене дома, и как она заносит нож, чтобы вонзить его в отверстие рта этой негритянской маски.

Женщина заболела, не в силах справиться с ненавистью, и тогда ей начинало казаться, что стены сжимаются вокруг нее и на диване остается лежать только она одна, маленькая, светящаяся точка в пространстве, принадлежащая собственным предрассудкам, — одновременно и любящая своего мужа, и ненавидящая его.

То, как сжимаются стены, соавторам не понравилось, это было нарочито и нелепо, но зато зал был в восторге, не позволял себе даже дышать в этой сцене.

Соавторы отнеслись к этому восторгу скептически, они не любили, когда им давили на психику. Но зато оба вздрогнули, когда по мосту над сценой помчался поезд с освещенными изнутри вагонами и темными пролетами между ними, а под мостом шел диалог Эллы и Джима, и это чередование света и тьмы в ритме летящего над ними поезда создавало

такую красоту картины, что и без Кольцова стало ясно — они напишут.

Они и не предполагали тогда, что им предстоит вскоре оказаться там, где происходило действие спектакля, в самой Америке, и, может быть, так ни разу и не вспомнив о происходящем в этот вечер, но зато никакие некрасивые воспоминания об ошибках спектакля не мешают им видеть мир таким, какой он есть на самом деле.

Алиса Коонен по-прежнему оставалась очень хорошей актрисой. Ей можно было доверять. Остальные играли, на удивление, неманерно, как обычно в Камерном, и вполне содержательно, что для Камерного необычно.

Театр повзрослел.

Они не давали себе отчета — хорошо это или плохо, они решили просто и ясно об этом написать. Без преувеличений и лишней серьезности.

Если бы им пришлось прийти в этот театр добровольно, они и без просьбы Кольцова написали бы.

— Есть же чудеса на свете, — сказал один из них, рассматривая в антракте программку. — Самойлов — художник по свету, эту фамилию стоит запомнить, я вам как бывший одесский электрик говорю.

С ним никто и не спорил. Свет в спектакле приобретал плотность образа. Он становился одним из слагаемых успеха, не меньше, чем Таиров и Коонен.

Фельетон о «Негре» Ильф и Петров написали, и хороший, но главное, что при встрече с Таировым стали посматривать на него почти дружелюбно.

*

Так как всё тогда менялось или казалось, что меняется, в мир пришел новый человек и заговорил по-новому, то и отношение к любви изменилось тоже.

Ни на что не имеющий права человек стал думать — имеет ли он право любить?

А если имеет, то кого? А если — да, то от кого получить разрешение — от партии?

И к чему относится этот предрассудок, это буржуазное чувство — любовь? Выяснилось, что представления о ней нет никакого. Всё надо было понимать заново и выяснение отношений с любовью тоже.

А Таиров подумал так: если у меня пока ничего не получается с

современной пьесой, не попробовать ли начать с любви? Она-то никуда не делась, и Алиса умеет ее играть.

Тема эта была не только в стихах Маяковского, «чтоб всей вселенной шла любовь», она становилась главной, общество захотело не только совокупляться, но и любить.

Об этом стали появляться книги, их писали лихие парни, некоторые из них — коммунисты. Книги стыдливо зачитывали, всё в них было очень похоже на библейскую сцену в раю, когда Ева решает — можно ли ей послушаться Бога и съесть яблочко.

Хорошо еще, если, съев, отдастся Адаму, а если змею-искусителю — классовому врагу?

Одним словом, решалось — можно ли советскому человеку любить, брать ли с собой из проклятого прошлого это чувство. Не важно, что оно все равно возникало, не могло не возникнуть, важно было получить на него разрешение.

И вот тут Таиров вспомнил, что и в «Федре» то же самое, и в «Саломее». Ничего в мире не изменилось, всегда существовал запрет на любовь, во все времена, значит, и в классовом обществе тоже.

И женщина — царица или прачка — всегда мучилась, имеет ли она право проявлять это чувство к своему пасынку, или к несчастному пророку, или к классовому врагу.

С классовым было еще сложнее, тех хоть можно узнать по одежде, а здесь поди разберись, кто классовый, кто — нет.

Коммунистка Наталья Тарпова, героиня романа писателя-коммуниста Семенова, инженер Габрух, к которому ее тянет, дельный инженер, ценный работник, с откровенным презрением относящийся к советской власти, — можно ли его любить?

Эта смехотворная коллизия в те времена приобретала расиновскую силу, трагический размах.

Что делать с собой, когда тянет к классово чужому человеку, что делать с ним?

Простые ответы здесь не годились. Нужен был изнурительный поиск ответа в своей душе.

И вот в «Тарповой», одном из самых популярных романов об этой самой запретной теме, любви, этот поиск осуществлялся. А то, что он был робким, не до конца художественным, не важно, он был на что-то знакомое похож и мог увлечь — и Таирова, и Алису.

Как могла решаться тема любви Таировым? Что могло измениться в нем по отношению к этой теме?

Да никак. Он знал, что такое любовь, и любил всю жизнь одну и ту же женщину. Он жил с чувством вины перед другой, у которой была от него дочь.

Ему бы и в голову не приходило испрашивать разрешение на любовь.

Но он числился всего-навсего попутчиком и, с точки зрения новых людей, ни в чем таком не разбирался. Кроме театра. Да и разбирался ли в самом театре — тоже вопрос.

Так считал еще один режиссер — Игорь Терентьев, человек, презирающий Таирова. Он так и говорил на диспутах: «Таиров прогнал заживо». Он тоже был из «бывших», дворянин, сын жандармского полковника, но пустые карманы и природное легкомыслие помогли ему ближе принять нынешнее положение вещей. Он был лефовец и строил новый театр по Маяковскому.

Ему нравились легкость и доступность любви, его не пугала неопрятность случайных связей. Жизнь ему представлялась как сплошная импровизация по направлению к счастью.

Но он был великий насмешник, а Таиров — человек серьезный.

У Таирова всегда был пиетет перед тем, за что он борется, у Терентьева — никакого; Таиров блюл традиции, у Терентьева никаких традиций, кроме восторга перед Мейерхольдом, не было. Перед такими, как Терентьев, была открыта дверь в новое искусство, Таирову же хотелось только сохранить свое.

И вот эти два человека, ничем не связанные друг с другом, почти одновременно начали ставить «Наталью Тарпову». Терентьев — не меняя ни одной строчки, запятой, как есть. Таиров, строя вместе с автором пьесу и непрерывно представляя варианты во все инстанции, чтобы, не дай бог, не ошибиться.

Таировым двигало отчаяние в попытке соответствовать, Терентьеву же было наплевать. Таиров мог потерять Камерный, Терентьеву же, кроме маленького театра в Доме печати, терять было нечего.

Неясно, кому легче, кому труднее.

Терентьев поплатился за свое веселье в тридцать седьмом, с Таировым разобрались позже и иначе.

Так вот, для Терентьева всё в этом романе было свое, он работал бесшабашно, для Таирова — всё чужое. Он не понимал, что проблемы такой на самом деле нет, она существовала, может быть, только как проблема государственная, а женщины, даже самые преданные советской власти, влюблялись, как и раньше, без страха отдаваясь классовому врагу. Но так как каждое, даже самое понятное движение души должно было

быть пересмотрено и утверждено, то и женщина стала таким проявлением, и мужчина, и деторождение — всё, всё должно было быть пересмотрено.

Александр Яковлевич мучился и искал варианты, Игорь же просто ставил.

Он гениально придумал, что каждый персонаж, классовый враг, не классовый, сам комментирует свое поведение ремарками автора. Лежит покойник на столе и комментирует приблизительно так: «Он лежал с простреленной головой и уже не мог видеть, что делается вокруг...»

Ну и так далее.

Живые говорили то же самое о себе. Всё это вызывало веселье в зале и одновременно интерес к теме, всё не пугало и не отягощало душу.

Основной прием был кинематографический. К примеру, зеркало, установленное в глубине сцены за ширмой, перед которой происходило действие, становилось еще одним планом спектакля, на нем могли появиться неожиданные детали, укрупнялись конкретности, белый букет роз на сцене возникал одновременно с белым букетом в зеркале, где действие переносилось в более ранние времена, когда не наш человек, инженер Габрух, дарил цветы Наташе Тарповой.

Можно ли было дарить цветы? Можно ли было брать их у классового врага? А иногда в зеркале была жизнь вагонного купе, в то время как на основной сцене — комната.

Персонажи говорили о себе в третьем лице, действие шло в двух планах, звук и изображение могли не совпадать. Сумасшедший дом!

Но организованный ритмически, как в хороших стихах, Терентьев был еще и поэт и совершенно не предвзято, как есть, как между своими, без всякой тайной цели, ничего не скрывая, ставил.

Александр же Яковлевич впервые за всю свою жизнь, посчитав тему необыкновенно важной, разрушил линию рампы Камерного театра, вынес все сомнения героев на трибуну, выдвинутую из оркестровой ямы, с которой персонажи делились с залом своими сомнениями.

Ради попытки поставить современный спектакль он нарушил главную заповедь Камерного — всегда оставаться за рампой, позволив зрителю присутствовать и благоговейно смотреть.

Эта трибуна, которой так гордился Таиров, была просто жестом отчаяния, и хотя после она стала расхожим местом в спектаклях других театров, достижением Таирова никак не могла считаться.

Таирову нельзя было ошибиться — два закрытых спектакля. Терентьев ошибался и побеждал, он был свой, он имел право лузгать семечки на пол и тискать в общественных местах девушек.

Ему не страшно было в новом мире, Таиров же должен был рассчитывать каждый шаг, чтобы не подвести Алису и театр, и вот он метался между инстанциями, метался, получая право на каждую новую реплику, обсуждал пьесу в парткомах, в фабкомах, он уже примелькался, этот господин с прядями волос, зачесанными наверх, разлетающимися во время разговора, открывая проплешины, раздражая комсомольцев постоянной улыбкой, его интересом к проблеме, которая уже никого не волновала. Если человек — классовый враг, его нужно шлепнуть, а пока он не раскрыт, пусть дышит в ухо той, кто пожелает, ей же хуже.

Таиров учил Семенова в переписке, как делать из прозы пьесу, все время говорил, что пришло время каждому театру воспитать своего драматурга, репетировал с Алисой, как лучше согнуться от боли, когда в своей комнате она слышит по радио о смерти Ленина, как нужно произносить это имя — Ленин, как в «Федре» — Ипполит, а может, еще трагичнее.

Это имя потом будет звучать на всех сценах, на разных языках, в попытке произнести его особенно правильно и сокровенно. Интонации дойдут до шепота, до полного растворения личности, до рабского подобострастия, и лучшие из этих интонаций удостоятся правительственных наград. Коонен тоже произносила его с придыханием, но это было придыхание египетской царицы, великой актрисы, воспитанное на правде Художественного театра. Она звучала не так, она дышала не так, нельзя было доверить ей произнесение этого имени.

Таиров был сух и беспощаден к самому себе, всё было направлено на выяснение проблемы — и только, никаких шуток, никакой привычной игры Камерного театра, всё очень серьезно, проблему необходимо было поставить, может быть, даже начать решать в дискуссионном порядке.

А в это время другой драматург, тоже друг Маяковского, поэт-лефовец Сергей Третьяков, уже решил эту проблему в своей пьесе «Хочу ребенка», решительно решил, и эту пьесу сразу взяли к постановке Игорь Терентьев и сам Всеволод Мейерхольд.

Его героиня Милда, тоже пролетарского происхождения, не размышляла — можно любить, нельзя, просто искала здорового крепкого парня со здоровым крепким классовым сознанием, от которого только и можно позволить себе иметь ребенка. Вокруг мучились и гнили, изнывая от похоти и желаний, а она просто пошла и предложила себя. Странная пьеса, в которой можно почувствовать многое, даже отчаяние автора. Если, конечно, захотеть. На самом же деле она была одним из вариантов решения вопроса, освобождающего человека от комплексов и ненужных

размышлений.

Пьесу запретили и Мейерхольду, и Терентьеву. Вероятно, точка зрения власти на эту новую проблему была менее радикальной.

Кремль хотел ухаживать и любить. Он с изумлением и насмешкой взирал, как грузят себя писатели этими вопросами, а режиссеры вытаскивают их на сцену.

Отдаться или не отдаться классовому врагу — такого вопроса не было, классового врага надо уничтожить.

И здесь Таиров тонко почувствовал логику Кремля и придумал сцену с револьвером, который Наталья Тарпова вручает своему возлюбленному, чтобы он застрелился.

Такой сцены в романе не было.

И возлюбленный застреливается. И премьера выходит, и, увидев всю эту вампуку на сцене, Таиров сам, не дожидаясь скандала, не выдерживая творения собственных рук, не дожидаясь запрета, снимает этот нелепый спектакль. Эту новую «Федру» новых времен.

— Обратите внимание, — говорил он, как на суде, — и запишите в протокол: никто Камерному театру спектакля не запрещал, я сам его снял, сам. И в вину мне его, пожалуйста, не ставьте.

Так что «Наталью Тарпову» списали как неудавшуюся, но нужную попытку создания современной советской драматургии.

А пока Таиров приходил в себя от этого шума в ушах, именуемого «Натальей Тарповой», во время переговоров в Берлине о гастролях сам Бертольт Брехт вручил ему свою новую пьесу «Трехгрошовая опера» с музыкой Курта Вайля. Вот это была действительно построенная по-новому пьеса с очень крепким и независимым пониманием театрального искусства, и на ее постановку он набросился, как изголодавшийся человек на яблоко, впившись в плод зубами, хрустя и чавкая.

Это была настоящая здоровая пьеса о больной капиталистической действительности. В ее насквозь прогнившем пространстве можно было дышать, ясно было, что делать со всеми этими гангстерами, проститутками и ростовщиками.

Ему были вручены Брехтом роскошные песни и баллады, которые хотелось петь, расплясывая под музыку Вайля, петь и плясать перед залом, как в хорошем берлинском кабаре, и если что и осталось от той злополучной трибуны, так это обращение Мэки к залу перед казнью, какую из двух проституток ему выбрать, и зал отвечал восторженным ревом.

Коонен после «Тарповой» дали отдохнуть, но оставались еще редкие

по красоте женщины Камерного театра, и под прикрытием ихнего образа жизни с большим мастерством и воодушевлением поющие и отплясывающие.

Это был хороший, крепкий, не решающий никаких нравственных проблем успех Камерного театра.

Труппа была готова еще к одной гастрольной поездке, третьей, — Германия, Австрия, Чехословакия, Италия, Франция, Швейцария, Бельгия, Южная Америка.

ПОВЕСТЬ О ТРЕТЬИХ ГАСТРОЛЯХ

Ни один театр не выпускали за границу с такой охотой. Надеялись, что не вернуться?

Даже Мурочка спросила:

— А ты вернешься, папа?

Тогда было модно не возвращаться. Мир был полон ненависти к СССР, измена родине поощрялась.

— Я привезу тебе раковину, — сказал он, — очень большую. Океанскую.

Она представила себе раковину, белеющую в глубине, и зажмурилась. Ей всегда было страшно, когда он уезжал, и вместе с тем хорошо — вдруг не вернется?

Вдруг не вернется, и мама перестанет хмуриться, привыкнет, что его больше нет в ее жизни, и прекратит заниматься его делами, а займется ею, Мурочкой.

— Вам что-нибудь нужно, Оля? — спросил Таиров. — Что-нибудь специальное. Я всегда забываю спросить, что вам нужно.

— Нам нужно, чтобы ты вернулся, — сказала Ольга Яковлевна. — Чтобы гастроли прошли успешно. И не забывай, пожалуйста, обращаться к врачам, ты не такой уж здоровый человек, каким прикидываешься.

— И ты о том же, — говорил он. — И Алиса, и ты. Вы обе зачем-то напоминаете мне о возрасте. Я знаю, я помню, мне это совсем не помогает.

— Я не прошу каждую минуту об этом думать, просто не забывай.

Так тревожится о брате — сестра, о муже — жена, он никак не мог к этому привыкнуть.

— Это какие-то необычные гастроли, — сказала она. — Рио-де-Жанейро, Буэнос-Айрес, Монтевидео. Твой любимый океан.

Она не стала спрашивать — помнит ли он, что в детстве они хотели поехать туда вместе. Быстро чмокнула в щеку, стерла поцелуй ладошкой и отпустила.

Театр уезжал в марте. Это был хороший здоровый советский март. За его вывеской как-то не особенно думалось об издержках коллективизации. Она шла полным ходом, людей сгоняли в колхозы, и Горький со всей ненавистью люмпена к мужику писал из Италии Сталину, какой тот молодец, мир должен быть переделан весь до основания — «Пользуясь случаем, еще раз поздравляю с полустолетней службой жизни. Хорошая

служба. Будьте здоровы!»

Уезжать было необходимо, и надолго. В театре шла большая перестройка, Таиров долго добивался, чтобы разрешили расширить зал на четыреста мест, пристроить помещение для школы.

А так он не любил уезжать в марте. Весну следовало пережить дома. Весной он чувствовал себя неуютно.

— Значит, ты растешь, — сказала Алиса. — Только маленькие дети так беспокойны весной. Все в них меняется.

Она шутила, он оставался прежним, был не способен измениться, понял это еще давно, в юности, и никогда не знал — радоваться, огорчаться, скорее, примирился.

Он сам себе напоминал стеклянного человека. Все намерения видны, если не нравится — хватай кувалду и бей.

Он хотел счастья Алисе, театру, он не был даже уверен, что способен рассмотреть мир, да и хотел ли его рассматривать? Ему надо было действовать, действовать, а потом укладывать свое брненное тело в постель и забываться коротким сном. Жизни было мало — так он перегружал себя. И поэтому ему не нравился март, тот перегружал его еще больше, слишком много событий вокруг — в листьях, в песке под ногами, в легком неверном небе, он засматривался, отвлекался, а ему следовало спешить.

За что ему не дано было просто смотреть, он не знал.

Радовался уже тому, что живет не в суете, что хлопоты его трудно считать мелкими, он отвечал за множество жизней, иначе можно было бы представить, что никуда из Бердичева и не уезжал. Те же волнения, та же беготня от синагоги к речке, от речки к синагоге, от одного из своих друзей к другому.

Театра еще и в помине не было, а он уже занимался театром — репетировал, размышлял, искал сообщений о гастролях в газете.

Та же бердичевская весна в Москве, когда всё на месте — живы родители, время остановилось, а ты вглядываешься в них, боясь пропустить хотя бы одно выражение лица.

Конечно, Оля права: наконец он увидит океан. Но больше всего радовало почему-то, что первым городом гастролей Маркхольм выбрал Прагу. Маркхольм — вообще хороший дельный импресарио. С ним, несомненно, повезло. Как-то так случилось, что подул ветер, погнал их друг к другу, что-то в какой-то момент истории склублилось, и он повстречал Маркхольма.

Внимателен. Понятлив. Не болтлив. Блюл свои интересы, не забывая об интересах Камерного.

Первые гастроли в связи с Руром принесли Маркхольму и театру одно разорение — дефицит в восемьдесят тысяч рублей. Как ни умолял Таиров погасить долг, финансовые органы не соглашались, вторые гастроли прошли с небольшой прибылью, на третьих — Маркхольм рассчитывал заработать.

— За Южную Америку ответственности не несу, — говорил он, улыбаясь, — но Европа нас ждет.

Он говорил «нас», что было Таирову особенно приятно. Маркхольм любил Камерный не меньше, чем сам Таиров.

Хорошо, что первым городом станет Прага. В ней был какой-то правильный человеческий ритм. Прислушиваясь к этому городу, Таиров успокаивался. Так всё в нем было понятно, что примиряло даже с мыслью о смерти.

Про что город — вот о чем следовало прежде всего догадаться. Прага про то, что всё правильно, Влтава — правильно, Новоместская площадь, Летейский парк, Еврейский квартал.

Всё правильно и всему свое время, и в том самом здании, где располагалась Национальная опера, пройдут гастроли Камерного в Праге, и это тоже будет правильно, потому что пройдут они хорошо.

— Не надо забывать, Александр Яковлевич, — сказал Маркхольм, — что Прага не сразу, сначала Лейпциг, куда вы торопитесь?

Да, Германия. В Берлине играть не дали, там было не до них, могло закончиться скандалом, национал-социалисты выясняли отношения с социал-демократами, а вот Прага и дивный чехословацкий президент Масарик — он сам был утопичен, таких не бывает, и в стране хотел создать утопию, да, собственно, и создавать было нечего, такой покой, такой точный расчет. Вроде на виду, а как бы припрятана в самом центре Европы. В Праге Таиров добровольно отказывался спешить.

Ну что ж, Лейпциг так Лейпциг. Здесь Таиров в успехе не сомневался, Германия Камерный любила.

Труднее всего было сунуть нос в большой мир и попытаться не получить по носу.

Максим Максимович Литвинов, которого в скором времени все прочили в министры иностранных дел, пока еще первый зам Чичерина, готовил его к предстоящим гастролям. Для этого не надо было записываться на прием, Литвинов жил недалеко, на Спиридоновке, был поклонником Камерного театра, обожал приходить к Таирову и Коонен в гости.

— Так вот, Александр Яковлевич, — начинал он, устраиваясь

поудобнее. — Если вы думаете, что нас там ждут, то сдавайте билеты. Мир давно не был так раздражен против Советов, им во всем чудится подвох. Папа римский призвал к крестовому походу против СССР, что вам, конечно, и без меня известно — католики всю историю враждовали с православной церковью, а тут вдруг озаботились его защитой. Не знаю, как выглядят с той стороны наши отношения с религией, но Сталин действует правильно, у народа должна оставаться только одна надежда — на собственное правительство. Но в Италии на собственной шкуре вы почувствуете политику папы. Да и Муссолини не подарок.

— Хочу в Италию, — сказала Алиса. — Особенно во Флоренцию.

— Вы там окажетесь, дорогая, — сказал Литвинов. — О чем разговор! Вы там окажетесь, и Флоренция вам понравится.

— С Францией будет полегче, — продолжал он. — Там умеют отделить искусство от политики, да и в самой политике изменения хоть и мизерные, но к лучшему. Вообще, друга, не забывайте, что нас весь мир ненавидит. Кроме пролетариата, разумеется, — добавил он. — А так либо полное неприятие, либо равнодушие. В Уругвае могут даже и не вспомнить, что есть на земле такой город — Москва. А вообще, красиво в мире, всё необыкновенно красиво, и на первый взгляд благополучно. Немцам не верьте, — неожиданно сказал он. — Французам, бельгийцам — никому доверять нельзя, везде неблагополучно. Хорошо, что не надо учить Александра Яковлевича, как и кому давать интервью. Он в этом деле мастак.

Таиров слушал Литвинова, и почему-то крупные мысли не посещали его голову. Важнее были проблемы с багажом. Удастся ли Маркхольму уговорить таможенников уменьшить пошлину? Кое-что может быть отправлено по дипломатическим каналам.

«Негр», «Любовь под вязами», «Антигона», «Опера нищих», «День и ночь», «Жирофле», «Гроза», «Адриенна», «Саломея» — столько дров, с ума сойти, а мебель, а реквизит, а костюмы!

Казалось, не театр — целая страна тронулась с места, покатила в сторону океана.

С океаном — чистойшей авантюрой, Маркхольма сменит этот безумный Альцетти, а что он умеет? Одно только сумасшедшее желание — показать Буэнос-Айресу Камерный, он с ума сошел от Алисы, но представляет ли он реально, сколько хлопот?

И если европейские гастролы вместе с Маркхольмом он как-то себе представлял, то Южная Америка в его воображении меркла и представлялась одним ослепительным солнечным диском над океаном.

— Латиносы — особая статья, — говорил Литвинов. — Вы будете все время оказываться в революциях. Вам, Алиса Георгиевна, непременно начнет казаться, что пришел конец. Не пугайтесь, всё это временно, и к утру пройдет, мы даже не торопимся заводить с ними дипломатические отношения — неизвестно, с кем завтра будешь иметь дело. А вообще-то вы, Александр Яковлевич, большой авантюрист и рано или поздно погубите мне Алису Георгиевну вместе с театром. Куда мне в таком случае прикажете ходить? К Мейерхольду? Это если он вернется, а если нет? Кстати, при встрече в Париже шепните, чтобы не дурил голову, возвращался, кое-кому со своими капризами он уже порядочно надоел.

Мейерхольд лечился во Франции и настаивал, чтобы ему прислали туда театр, а Камерный государство выпускало из страны добровольно.

— Назад впустите? — спросил Таиров. — Не оставите за границей? Литвинов добродушно засмеялся.

Потом начинали сидеть, почти не разговаривая. Литвинов был таким близким человеком в их доме, что в сумерки с ним можно было говорить без слов. Спектаклей уже не было, сквозь пол со сцены ничего не доносилось, никто не мешал молчать.

— Ну хорошо, — сказал Максим Максимович и поцеловал Алисе руку. — Надеюсь, вы меня поняли, Александр Яковлевич?

— Конечно.

— Вот и умница.

Они уезжали в большой и очень тревожный мир. Это только актеров мучило, хватит ли у них суточных на безбедную жизнь, а Таиров понимал, что едет представлять огромную, всех раздражающую страну, истинные намерения которой, несмотря на откровения Литвинова, все еще оставались ему неясны — да и были ли они ясны самому Литвинову?

Главным было не задумываться, а играть, играть, говорить только об эстетике и о политике в связи с эстетикой — только, мол, в СССР возможно такое свободное театральное искусство. На все остальные вопросы, по возможности, отвечать кратко и невразумительно, а лучше совсем не отвечать.

— Жалко, что с нами не будет Церетелли, — неожиданно сказала Алиса. — Прости меня, но тебе не кажется, что ты погорячился. Ну, опоздал, ну, задержали бы спектакль на несколько минут.

— Прекрати немедленно! — Голос Александра Яковлевича в минуты гнева начинал звучать фальцетом. — Никому, даже тебе, никаким Церетелли не позволено опаздывать на спектакли Камерного театра. Здесь не может быть исключений — он поднял руку на своего товарища и изгнан

из театра правильно.

Таиров имел в виду, что, когда Церетелли опоздал на «Любовь под вязами», он немедленно велел заменить его студентом школы Чаплыгиным, и Церетелли, влетев за пять минут до начала в гримуборную, буквально оттер студента от гримировального столика.

— Немедленно уходите, — сказал тогда Таиров, бледнея. — Я не могу вас видеть.

И Церетелли, забыв о собственном отчаянии, глядя на мертвую от гнева белую маску таировского лица, что-то пробормотал и выскочил из гримуборной.

Что творилось в душе Таирова, понимавшего, что Церетелли больше не вернется! Не надо было возвращать тогда, на юбилее, — кто способен уйти один раз, обязательно уйдет в другой.

В своей дисциплинарной прыти он даже потребовал немедленно уволить Коонен из театра, когда она заговорила с кем-то во время репетиции. Позже выяснилось, что она решила объяснить партнеру сказанное Таировым.

Что бы он делал без Алисы?!

— Пожалуйста, Алиса, — сказал он. — Никогда не напоминай мне о Николае.

Они уехали.

И Лейпциг оказался хорошим, и Прага прекрасной. Таиров крутился и, когда его спрашивали, почему в репертуаре нет ни одной советской пьесы, отвечал, что пьесы есть, но все еще впереди, не последние же это гастроли.

Он бил Европу ее же оружием, Европа должна была увидеть себя глазами Камерного театра и аплодировать его представлению о ней. Так почему-то и получалось. Вторжение Камерного театра все-таки было безопасней вторжения самих Советов и воспринималось безболезненно.

Иногда казалось, что в мире нет других дел, кроме искусства, люди так трогательно расспрашивали о том, как работает Таиров, что казалось, получи ответы на эти вопросы, и не было бы никаких проблем у Литвинова.

Одни мирные предложения.

Но всё было несколько иначе. В Италии их встретили хмуро, не стараясь демонстрировать классическое итальянское радушие, и только «Гроза» и Алиса в «Грозе» сделали чудо, Таиров мог быть удовлетворен.

Даже мэр Милана пришел на спектакль.

— Черт возьми, синьор Таиров, — сказал он. — Вы молодец. Ваша жена заставила мою плакать, а это, поверьте, совсем непросто.

Италия чем-то напоминала их собственную страну — все озабоченно копошатся, над всем чувствуется чье-то нетерпение и сильная воля. Вообще, если приглядеться, все государства в каждый определенный период истории чем-то похожи. Почти как родственники, дальние, близкие, несмотря на классовую ненависть друг к другу, и, казалось бы, далекий от советского общий стиль европейской жизни как бы проникает в Москву, а оттуда приходит в Европу грубоватый дух каких-то бесшабашных решений, дерзких перемен, от которых хотелось ежиться, но не считаться с ними было нельзя. Государства, как люди, вообще склонны к подражанию. Европа одним ухом слушала СССР, СССР в попытке отгородиться прислушивался к Европе, всё услышанное крутилось в воздухе и обещало когда-нибудь невероятную бучу.

Так что самым стабильным явлением в мире оказался Камерный театр. Так, во всяком случае, считал Таиров. И не он один.

Пришел в Париже за кулисы растревоженный Юджин О'Нил, говорил, что боялся смотреть свои пьесы, а теперь видит, что лучше поставить нельзя.

Он стоял перед ними, смущенный собственным восторгом, на него в эти минуты нельзя было смотреть, а глаз оторвать тоже было нельзя. А еще Таиров созвал всех актеров — пусть услышат, что о них говорит лауреат Нобелевской премии, и тогда О'Нил окончательно сбился, виновато улыбнулся, еще раз поблагодарил и сказал, что ему легче писать о любви, чем говорить о ней публично, он обязательно напишет Таирову. И написал. Это было одно из самых чудесных признаний Камерному театру. Не исключено, что одно из тех писем, что стали в бывшем Камерном реквизитом, и оказалось случайно в руках Владимира Высоцкого.

Всё было хорошо, но жизнь в гастролях представлялась такой долгой, хотелось обжиться и забыть всё плохое, но тут пришло известие о смерти Маяковского — родина не давала себя забыть. Таиров было бросился разыскивать Мейерхольда, он представлял, каково тому сейчас, у Таирова не было своего автора, а Маяковский мог считаться Мейерхольду чуть ли не братом, так они были близки.

Тому самому Мейерхольду, что, проходя в двадцать четвертом с толпой учеников мимо Камерного, высокий, грозный, всем известный человек, вдруг закричал:

— Бежим! Таиров хочет убить меня!

И все побежали за ним и бежали долго, пока он не остановился и с невозмутимым лицом, будто и не было этого крика, повел их дальше. Старый гаер!

Но потом Таиров услышал, как кто-то из своих, кажется, Ценин, сказал:

— Не надо было «Баню» так бездарно ставить, тогда не застрелился бы.

Это по форме циничное заявление было резонным по сути, и Таиров не стал звонить в Ниццу, где лечился Мейерхольд, и часто потом укорял себя за то, что не поддался первому желанию. Возможно, только смерть Маяковского и могла что-то изменить в их отношениях.

Мейерхольд, конечно, нисколько в ней не виноват — у кого не было неудач? Маяковский застрелился из-за чего-то другого, о чем в таировском сердце не было никаких догадок, и он бросился к Алисе с просьбой объяснить или хотя бы поговорить о поэте.

— Это лишние знания, — сказала Алиса. — О чем ты спрашиваешь? Просто ему ужасно не везло с женщинами.

Она была права, Маяковскому не везло, а ему вот везло почему-то, как и многим другим. Это, наверное, потому, что встреча с женщинами у многих как бы укладывалась в рамки общего с ними дела, когда женщины перестают быть возлюбленными, а становятся друзьями.

В этот вечер шел «День и ночь», и Таиров, стоя как обычно в кулисах, чтобы подзадорить актеров, чувствовал, что ему невольно приходится все время отворачивать лицо, что актеры не играют, а кривляются, что публика смеется невпопад, ничего не понимая, что Маяковский застрелился не по причине неразделенной любви, а по какой-то их общей вине, чуть ли не по вине самого Таирова.

После провала «Бани» он не удержался и предложил Маяковскому написать для них пьесу. Тот как-то угрюмо посмотрел на него сверху вниз и согласился, думая, наверное, в этот момент о чем-то своем. Пьеса должна была быть о любви, трагедия, с ролью для Алисы.

— Только обязательно, чтобы ваша жена играла, — сказал Маяковский. — Она хорошая актриса.

Таиров с надеждой подумал, что о любви Маяковский согласился бы написать сам, без принуждения, не нужно было даже слишком определенно связывать это с так называемым текущим моментом. Вину на себя взял бы Таиров, но Маяковского уже нет, а о содержании пьесы не узнать.

Они были в Риме, где с соболезнаваниями явились за кулисы бывшие итальянские футуристы, облезлые немолодые люди, и среди них самый облезлый, маленький, толстый, седеющий Маринетти, казалось, забыл о своих фашистских пристрастиях, пожимая Таирову руку. Он был очень предан фашизму, его стоило остерегаться, но руку он пожал как очень

встревоженный смертью Маяковского человек.

Нет, всё в мире, безусловно, начинало походить друг на друга. А может быть, это запах глициний, флорентийской весны?

— Солнышко, — мечтательно говорила Алиса и ходила, ходила одна по городу, пока Таиров давал бесконечные интервью и встречался с компетентными в вопросах искусства людьми.

Он поглядывал в окна, отвечая на вопросы, и представлял, как она там ходит одна, потому что редко кто из актеров согласился бы составить ей компанию, разве что Церетелли. Тот был Алисе хорошим попутчиком, но Церетелли нет, и Чаплыгин, конечно, играет в «Любви под вязами» хуже Церетелли, но здесь уже ничего не поделаешь.

В Антверпене их ждали могучие неприятности, они приехали сюда из Брюсселя, где играли спектакли в зале, набитом не только публикой, но и полицией. Может быть, их особенно испугало, что Алиса — фламандка? Неизвестно. Только победить нерасположение к себе в этой стране, лишенной с Советами каких бы то ни было дипломатических отношений, было особенно трудно. Они победили, беда обошла их в Брюсселе, но настигла в Антверпене. Сменивший Маркхольма бельгийский продюсер удрал, забрав с собой всю выручку, не только брюссельскую, но и антверпенскую, где они должны были сыграть несколько спектаклей перед тем, как сесть на корабль и отправиться в Южную Америку.

На Таирова было жалко смотреть. Он стоял перед театром вместе с остальными и был совершенно подавлен, как всегда, при встрече с человеческой подлостью. Всё ему казалось, что это недоразумение и сбежавший вернется. Но тот не возвращался, а труппа в панике смотрела на Таирова.

— Друзья, — сказал он, — мы попали в очень трудную ситуацию. Видите, нас не пускают даже в театр, мы не имеем права играть, не уплачена аренда. Надо, вероятно, примириться, что в мире, кроме людей благородных, по-прежнему водятся подлецы.

Актерам начинало казаться, что он подавлен абсолютно и тянет время. И тут заговорила Алиса.

— Александр Яковлевич, — сказала она, — мы попали действительно в трудное положение. Мы понимаем свое положение. Но из любого положения, несомненно, есть выход. Вы должны принять решение, дорогой Александр Яковлевич.

«Почему всегда должен решение принимать я? — подумал, вскипая яростью Таиров, не догадываясь, что она рассчитывает только на эту самую его ярость, способную вытеснить уныние. — Не я один объездил всю

Европу, не мне одному аплодировали, почему один я?»

Откуда все другие знают, что ты всё способен решить? Во всем виновата Алиса, он заложник собственной ситуации, они-то знают, что он никогда ее не бросит, всё сделает, чтобы она в нем не разочаровалась, вытащит трупку из беды. Ярость утихла, решение пришло, но почему-то захотелось их еще немножечко помучить.

— Алиса Георгиевна, — обратился он к жене, — очень прошу вас отдать все имеющиеся драгоценности, а у вас они, кажется, есть — браслеты, броши, кольца, часы, я обращаюсь к остальным тоже, соберите и отдайте Сергею Сергеевичу Ценину, это станет нашим залогом, если мне ничего не удастся. Конечно, это всё должно быть сделано добровольно.

Он готов был заплакать, глядя, как они начинают ковыряться где-то под платьем, снимать ожерелья, сдавать Ценину кольца.

Ему хотелось прекратить всё это немедленно, но он сдержался.

— Всё? — спросил он, только когда возня закончилась. — Теперь попрошу оставаться в театре и ждать меня.

«Ну и гастроли, — думали артисты, — хотели разбогатеть за два месяца в Европе и разорились. Не надо нам никакой Южной Америки, домой бы вернуться».

А сами поглядывали на Ценина, с довольным видом сидящего на тумбе у театра.

— Не сбежишь, Сережа? — спросил Аркадин. — Ты мужик видный, с таким приданым тебя каждая здесь возьмет.

— Не той пробы золото, — невозмутимо отвечал Ценин. — А то конечно бы сбежал. Вы лучше подумайте, как нам достанется дома за всю эту авантюру.

— Что вы имеете в виду? — недоуменно спросил Аркадин.

Но тут появился Таиров.

— Не делайте, пожалуйста, страдальческих лиц, вы не на сцене, у вас все равно не получится, сразу видно, что вы переели успеха, вам никто не подаст. А теперь разбирайте свои драгоценности, местное наше торгпредство сразу выдало мне все необходимые деньги. В долг, разумеется. Так что готовьтесь через три дня выехать в Южную Америку, путешествие продолжается. Тьфу-тьфу-тьфу, чтобы не сглазить!

И надменно взглянул на Алису.

Надо жить, любимым образом жить, от встречи до встречи с океаном.

Жизнь была размером с океан. Океан не подавлял, а соответствовал, распластавшись, как большая птица, накрыв его жизнью поверхность океана.

Он смотрел на своих спутников с удовольствием. Они радовались, и Алиса тоже. Он сумел доставить им радость, демонстрируя свою жизнь.

Теперь он был абсолютно уверен насчет своего призвания. Оно всё — в океане. Вот так. Надо было сразу вырваться из Бердичева, чтобы потом переплыть океан. Многие из его семьи решились на это. И дядя Миша, когда Саша был совсем маленький, и после революции Венгеровы.

Он последний.

Можно сказать, что и отец после смерти переплыл океан кто знает?

Такая маленькая его жизнь, размером с океан. А может быть, всего лишь с пятак? Кто дал ему право присваивать океан? Какая-то мания величия!

Но сделано-то, ох, как много. Создан театр, покорена Европа, рядом — Алиса. Он живет в стране, где ему выкручивают руки, и не хочет об этом думать. Все равно это великая страна, за ней — будущее. Можно сказать, что Камерный театр — предтеча этой страны, а его голова, как голова Иоханаана, просто преподнесена ей в дар. «Я хочу поцеловать твой рот, Иоханаан!»

«Саломея» обязательно будет иметь успех в Аргентине, он уверен.

Фу, какие глупые мысли! Это солнце столбами стоит в воде и слепит глаза.

Ему разрешили взобраться на корму и там, держась за ванты, постоять немного. Почему-то он вспомнил, как играл у Гайдебурова Ричарда в «Ученике дьявола» — вот так же лихо стоял на сцене, подбоченясь.

Они смотрят на него снизу, смеются.

И никто из них не знает, что вот уже больше пятнадцати лет, точно как он, даже лучше, но очень-очень похоже на него, ходят по сцене, стоят, говорят.

Океан воплотился в нем. Несомненно, он скользит по поверхности своей жизни сейчас и философствует праздно.

Потому что ему разрешили философствовать. Океан дал ему такое право. Конечно, надо было идти по такой воде на паруснике, чтобы скрипели снасти. Но и пакетбот «Груа» хорош — какой парусник выдержит его жизнь, да еще и декорации шести спектаклей? А Алиса ехала вместе с ним. И актеры. Их он смело мог считать своей жизнью. Они не покинули его в эти годы, когда надо было бежать, никто не ушел добровольно, только

те, кого он попросил уйти.

Как смотрелся бы сейчас Церетелли на его месте, как любовалась бы им Алиса!

Если Глубоковского выпустят с Соловков, он обязательно вернет его в театр. Да, еще были Фердинандов, Эггерт, какие красавцы, настоящие гренадеры, они не стали бы лишними в этом путешествии.

Вот сколько вместил в себя этот океан, принесенный ему в подарок. Господи, что ставить, что ставить? Как вернуться домой, с какими мыслями? Что ставить для того, чтобы быть понятным залу, этому народу, уверенному, что имеют право сами выбирать, что смотреть, что нет.

Раньше театр строил он один, он дал ему имя — Камерный. Теперь строят многие, а имя осталось.

Кто знает, может быть, он и рассчитывал на многих? Знал, что строит его для других?

Первый театр на пути в Южную Америку, кто только ни плыл туда — в одиночку, семьями, артелями. Театрами — никогда, они первые, им повезло.

Каскадом вынырнули из воды рыбы, постояли на солнце, вернулись.

Им было куда возвращаться и ему тоже. У него был свой океан, своя толща воды, и, как всегда, когда долго смотришь на воду, хочется броситься вниз, так и у него — постоянное желание пробить толщу, поразить океан.

Как там с ремонтом? Алиса требует, чтобы во время путешествия он оставил в стороне озабоченные мысли.

Но возвращаться же куда-то надо! Он трижды затевал перестройку театра и всегда возвращался на руины.

Прочь, прочь озабоченные мысли! Вот как она смотрит с палубы, его труппа, наверное, смеются, куда залез, старый дурак! Теперь надо спрыгнуть вниз. Смешно получится или ловко? Смешно или ловко? А как надо? Получится как получится.

Он спрыгнул, уступив свое место другим. Каждому хотелось повторить мизансцену за постановщиком.

Труппа вела себя прекрасно. Вообще всё шло как надо. Конечно, были прецеденты, особенно тот, римский, когда Рындиному с Ганшиным ударило в голову кьянти, и они, вообразив себя гладиаторами, стали сражаться внутри Колизея, пока их не забрали в полицию.

Что делать, дети! Они привыкли играть. Он сам всю жизнь поддерживал их инстинкт к игре. Они были уязвимы, как птицы, на виду. Как птиц, их можно было легко подстрелить — кому придет в голову мысль это сделать?

Хорошо, если океан останется таким весь путь, Алиса пытается скрыть, что страдает морской болезнью. Она любит океан не меньше, чем он, но боится. Под любым предлогом уходит в каюту и там лежит, свернувшись калачиком, как ребенок, лежит и боится.

Что еще есть на свете, кроме Алисы, и каким казался бы океан, не будь ее рядом?

Она имела право жить в театре, она сама давала театру жизнь. Это только кажется, что театр для тех, кто умеет играть, двигаться по сцене. Театр — для Алисы. Люди приходят, чтобы увидеть ее. Всем остальным, и ему тоже, она дает право называться театром.

До чего же ему повезло! Соленый ветер что-то перевернул в его душе и, слегка задев мысль, направился дальше.

Да, да, он мореплаватель, он первый руководитель советского театра, устремившийся за океан.

Там, на нижней палубе, ехали совсем другие люди — эмигранты, можно было бы сойти вниз, но судно между классами перекрыто, никто не сделает для него исключения, а хорошо бы поговорить, нельзя, пользуясь счастьем, быть до конца свободным, нельзя чувствовать себя привилегированным.

А, собственно, почему нельзя? И давно ли возникло в нем такое неудобное чувство причастности к другим, попросту сострадания? Очень давно, еще в Бердичеве, Киеве, Ромнах, революция здесь ни при чем, только отец, который умел жалеть.

Огромная тень отца легла на поверхность океана, он плыл рядом с кораблем.

Он становился все больше похож на отца и если говорил сейчас с кем, то не с самим собой, а с Яковом Рувимовичем:

— Видишь, как медленно ползет по поверхности океана твой сын? Со скоростью сорок узлов в час. Всё потому, что я не хочу спешить, лучше побыть с тобой подольше.

Нет, конечно, у него была в запасе неплохая пьеса Коли Никитина, одного из ленинградских серапионов, очаровательного парня, но такого же неумелого драматурга, что и остальные. С замечательной ролью для Алисы, он читал ей отдельные сцены, она радовалась. Сыграть приبلуду, Мурку, беспризорницу, шаляй-валяй со стройки, представлялось ей соблазнительным.

Да, изменились времена. Когда-то ее нелегко было увлечь даже Жанной д'Арк. Требовала другой перевод, другую редакцию текста, костюм не нравился, а теперь полуголая замызганная Мурка занимала ее

воображение. А ведь Никитин не Расин, не Островский, даже не Шоу, совсем другой слух, другие слова и очень-очень сложное время.

Они бродили по Европе мимо костелов, в которых предавали анафеме его власть за то, что в своей стране она издевается над Богом, над простыми людьми.

Что они знают о его стране, что понимают в ней?

И Луначарский, и Литвинов, и много-много его друзей говорили, что она вырвется, несмотря ни на что, говорили увлеченно, головы готовы были положить, чтобы она вырвалась, и он верил им.

Ему не было дела до внутрипартийной борьбы, он в нее не собирался вникать, достаточно газет. Какие возникали в нем мысли, никого не касается. Как возникали, так и исчезали. Он никогда не был в партии и не собирался быть, те же его друзья дали понять, что лучше этого не делать. Художник должен оставаться художником.

— Не надо пачкаться в нашем дерьме, — попросту говорил Литвинов, и это было не грубо, а честно. — Не надо влезать в чужие проблемы, ставишь себе спектакль и ставь, это, наверное, не так трудно, как руководить государством, но тоже очень непросто.

Да, отец, ты прав, счастливая жизнь, очень-очень счастливая жизнь.

Они плыли уже несколько недель, позади — маленький испанский город Виго, где они сошли на берег, и Таиров, подхватив маленькую босоногую смугляночку, расцеловал ее в обе щеки, восклицая:

— Всю жизнь мечтал поцеловать испанку!

Воплощалось всё, о чем он мечтал, вот переплыл океан, и всё это благодаря Алисе, и так будет всегда, удача рядом с ней, она сама — удача, но месяц путешествия даже на самом комфортабельном судне — все-таки месяц, и они всю дорогу занимались тем, что забавляли себя и команду.

Выяснилось, что на следующий месяц их усилий хватит. Они были неплохие жонглеры, ловкие акробаты, отличные фехтовальщики. Они пели так хорошо, что заслушивался океан, и женщины успевали строить глазки команде очень умело, как в спектаклях, чтобы не заметили мужчины.

А мужчины вели себя надменно, тоже как в спектаклях, и делали вид, что не замечают. И Алиса, выйдя на палубу, смеялась над их играми, а потом загрустила — ей хотелось показать, как надо танцевать на океанском судне под открытым небом, но не было Церетелли. Александр Яковлевич попытался его заменить, но после первых же минут с трудом опустил в шезлонг.

Все-таки совсем неплохо играть не самую главную роль в поставленном спектакле — долгом путешествии через океан на судне

«Груа».

Они могли резвиться, кричать сколько угодно, океан поглотит их смех, их крики, всё останется здесь, в океане — искусство артистов, аплодисменты, команды, всё будет поглощено океаном, чтобы остаться под звездами навсегда.

А вот Рио не забыть. Им не разрешили играть в Рио, в городе был очередной военный мятеж, сбылись прогнозы Литвинова, но сам Рио от этого не стал хуже, и конечно смущенно разводящий руками Альберти был ни в чем не виноват, он всё устроил, вот, смотрите, всюду плакаты, и вдруг мятеж.

— Почему на плакатах медведь с тесаком? — спросил Таиров. — У нас нет такого спектакля.

— Чтоб было понятно, — объяснил, уже совсем обливаясь потом, Альберти, — все-таки вы прибыли из России.

Труппа радовалась. Да как угодно, хоть медведем, лишь бы побродить по Копакабана, где мальчишки подходят близко-близко и заглядывают артисткам за корсет, и после обязательно что-нибудь из сумочки пропадает, где, пока ты сидишь на берегу и ешь мороженое за невысокой оградой из бамбука, по другую сторону ограды специально для тебя немолодые люди танцуют самбу, и руки тянутся к тебе из-за ограды и требуют раскошелиться. А мулатки, высокие, с округлым задом, небольшой грудью и совсем уже крошечной головкой, тянущие за собой по берегу на поводке розовых пантер, а волна невидимая, пока ты плывешь лицом в воду, и вдруг возникшая стеной вдоль горизонта, будто из-под судна, грозящая поглотить всю твою группу, где все неожиданно начинают казаться крошечными. Даже Фенин, гордящийся своим ростом.

И Алиса, вспомнив о своих фламандских корнях и решившись продемонстрировать, как она умеет нырять, бросается навстречу волне, исчезает тут же, и он, понимая, что она не вернется никогда, бросается следом, но волна возвращает Алису, отступая, откуда-то с самого дна, напуганную, с перехваченным дыханием, еще минуту назад вбитую в песок по горло, но живую!

Канонада над Рио, команды с солдатами на узких улочках, выходящих к пляжу.

— Не обращайтесь внимания, — улыбаясь, говорит Альберти. — Это у них перманентно. Как у вашего Троцкого.

Напоминание о Троцком необязательно. Альберти не бразилец, он аргентинец, а в Аргентине — революции реже, раз в пять лет, чтобы потом уже надолго.

В Аргентине — военная диктатура, и гораздо уверенней и строже люди, они не останавливают движение на улице, чтобы, выйдя из машин и экипажей, посмотреть вслед одной-единственной женщине, идущей по другой стороне, но какой женщине!

В Аргентине танцуют танго, оно звучит всегда, постоянно, с утра до утра, на центральных улицах через репродукторы, в кафе из оркестров, в домах из граммофонов, оно напоминает аргентинцам, что они именно аргентинцы, это музыка только для них.

Танго в Камерном — музыка родная, и они танцуют вместе со всеми прямо на улицах. И странно: аргентинцы едва сдерживают улыбки, глядя, как они танцуют. Танго надо танцевать вглубь себя самого, во тьму отношений с партнером, танец, накапливающий страсть, а не раздающий, не на публику, а только на двоих, с капелькой крови на губах. Они смотрят, они догадываются, они танцуют хуже, чем аргентинцы, зато они лучше играют «Саломею» двенадцать раз подряд, каждый вечер.

На их спектаклях толпы, люди узнают их на улицах, хватают за руки, треплют по щекам: «Вива, Камерный, вива, Таиров, вива, сеньора Алиса!»

Популярность Алисы здесь не меньше, чем у диктатора Урибуру... разница только в том, что его боятся, а Алису любят.

— Я здесь у себя, — говорит она Таирову.

Кто-то из местных нагадал ей, что в прошлой жизни, тысячу лет назад, она родилась шаманом в Мексике, и, несмотря на то, что она почему-то родилась женщиной, нет женщины прекраснее ее, и нет мужчины в Буэнос-Айресе, не способного это понять.

— Сеньор Таиров, — спрашивает полная дама в сильно декольтированном легком платье, — сеньор Таиров, мы с вами случайно не родственники, я тоже Таирова, ведь вы — армянин?

Она поворачивается к нему в профиль своим крупным носом с горбинкой. Они похожи.

— К сожалению, нет, — говорит Таиров. — Но у меня много армянских друзей в России.

Он вспоминает Якулова.

— А может быть, вы все-таки армянин? — умоляюще спрашивает его женщина. — Нас здесь несколько Таировых, мы хотели бы встретиться с вами в ресторане, посидеть, возьмите с собой сеньору Коонен.

Он все так же, смеясь, начинает убеждать ее, что вовсе он не Таиров, во всяком случае, не совсем такой Таиров, как вдруг понимает, что находится на той самой земле, куда еще до революции уехал его родной дядя, брат Якова Рувимовича, и фамилия дяди была вовсе не Таиров, а

Коренблит.

Он объясняет этой пышной даме, что, к сожалению, не сможет встретиться с Таировыми, готов пригласить их всех на спектакль, ах, они уже видели, и что же, почему не посмотреть еще раз, а сам вспоминает, что он Коренблит, как его дядя, а фамилия Таиров, сочиненная им самим, казалось, никому, кроме него, не принадлежит, а поди ж ты, на свете, оказывается, много Таировых и все они армяне.

Он собирается рассмешить Алису рассказом об этой встрече, но что-то мешает ей рассказать, он хочет расспросить начальника полиции Буэнос-Айреса, пользующегося своими правами стоять в кулисах во время спектакля, чтобы рассматривать актрис, не знает ли тот, сколько в городе Корнблитов или Коренблитов, все равно, выходцев из этой самой Малороссии, но не решается это сделать.

Он просто не способен это сделать, ему не нужно, ему не о чем говорить с дядей, уехавшим много лет назад и, наверное, давно уже умершим, ему не о чем говорить со своими двоюродными сестрами и братьями, если они есть.

Его братья и сестры — вот эти самые, прибывшие с ним в Буэнос-Айрес, актрисы и актеры Камерного, их он доставил сюда, отсюда увезет и будет им верен всю жизнь.

С этими немного неприятными мыслями о внезапно возникших родственниках, о том, что, возможно, кто-нибудь из них смотрит на него из зала на поклонах, не догадываясь, что они одной крови, он продолжает бурно жить в Буэнос-Айресе, проводя конференции, давая интервью, мастер-классы, и только иногда между встречами и спектаклями успевает попросить артистов, чтобы не оставляли Алису Георгиевну одну, ходили компанией, особенно если собираются пойти на местный рынок, люди здесь сдержанны только внешне, в них бушуют такие страсти, что он боится недосчитаться актрис.

Все понимают, кого он имеет в виду, и обещают гулять по городу вместе.

Монтевидео — это уже тишина, Южный Крест над головой, луна, как говорит Алиса, лежащая на боку, и красная вода Ла-Платы.

Им удастся искупаться и в этой красной реке. Удивительно легкий климат, приятные необременительные люди, они, конечно, тоже не выдерживают, треплют щеки, встречая на улицах, не менее экзальтированно, тоже кричат: «Вива!», но уже совсем иначе ведут себя перед началом спектаклей, чем в Буэнос-Айресе, долго удивляются, что давно не встречали друг друга, долго разговаривают в полный голос, стоя к

сцене спиной, а потом фотографируются на фоне сцены, в то время как актеры ждут за кулисами, когда можно начать, а Таиров вне себя от возмущения невольно сжимает ладони в кулаки, но наконец всё начинается, и нет благодарней зрителя, чем зритель Монтевидео.

Это, конечно, закуток мира, возможно, даже тупик, но какой прекрасный тупик, и сколько в нем красивых легких людей. Где-то он их уже видел, возможно, в Париже, возможно, в Берлине, в зале — абсолютно богемная толпа, каждый второй по облику — Кокто, Пикассо. С ними хочется говорить о театре, и они охотно говорят, правда, больше сами, чем спрашивают его. И к концу гастролей он почти всё знает про Монтевидео и уже абсолютно точно знает, что все они счастливы, им не хочется туда возвращаться. Туда — это в Европу, в Россию, страну, в которую он обязательно вернется, — осталось каких-нибудь шестьдесят дней. Дни проходят быстро, и только перед самой Москвой он вспоминает, что так ничего и не купил — ни Ольге Яковлевне, ни Мурочке. Он хочет сказать Алисе, но не решается, зная, как это ее огорчит.

*

Он продолжал раскладывать пасьянс — выпадет хорошая пьеса, не выпадет. Всё надеялся, что ему повезет. Но везло ему больше на авторов, чем на пьесы, — авторы были очень симпатичные, беспомощные люди. Они смотрели на него, как на Бога, пытались понять, чего он от них хочет, но пьес писать не умели и понять — почему — не могли.

С прозой же у них получается, чем пьеса сложнее?

В прозе диалог хороший, в пьесе — беспомощный. Они никак не могли понять, что не всё держится на диалоге. Главное, инстинкт театра, а где его взять, откуда?

Вот у Олеси он есть, у Булгакова, как-то всё у них тяготеет к центру, соединяется в целое, реплики прямо-таки необязательные, и чем больше необязательные, тем напряженней действие.

В чем дело?

Они читали свои пьесы женам, возлюбленным, знакомым — всем нравилось.

Когда же Таиров в сотый раз объяснял, как это будет звучать на сцене, начинали конфузиться.

Значит, одного литературного дарования мало. Что же тогда пьеса, что? Не роман, не повесть, не стихотворение.

— Воздух, — отвечал Таиров, — воздух события. А вы — повелители ветров, от вас зависят направления, в которых они несутся. Столкнутся или пролетят мимо.

От волнения он начинал хватать ртом воздух, ветры в его воображении уже давно столкнулись, они же продолжали сидеть, ничего не понимая.

— Случайная реплика может обещать очень много, а может и решить всё, сцена не место для исповеди, о чем говорить, здесь не должно быть остановок — одно движение, а если вдруг остановка, то обязательно ложная, тормозящая действие, после всё начинает развиваться стремительно. В этом деле вы должны быть композиторами больше, чем литераторами. Звук, а не слово, не обсасывать реплику, а стремиться дальше. Помните: у Камерного театра есть очень много средств, способных заменить слова. Слов поменьше, пожалуйста. Только те, что к чему-то клонят. Забудьте о своей собственной оригинальности — оригинальными имеют право быть только персонажи.

Не успел Никитин в «Линии огня» намекнуть на Мурку — она появлялась как эпизодический персонаж только в первой сцене — как Коонен тут же, в присутствии Таирова ухватилась за этот крохотный эпизод, начала разматывать линию существования, исходя из одной-двух реплик, и роль выросла до размеров главной.

Теперь оставалось выяснить — кому персонаж мешает и кто мешает самому персонажу.

Оказалось, что пьеса — это вместилище противоречий, противоречащие друг другу реплики только нагнетают напряжение, и, вообще, люди не будут смотреть на излагающего свое кредо героя, им важнее понять — уверен ли человек в том, что говорит, не уверен. Им интересней ломка в его душе, нежели слова.

И это при том, что должно быть занимательно, интересно, и это при том, что, уходя в антракте, зрители, давась бутербродом, должны обсуждать, что может произойти дальше, они должныделиться по симпатиям к разным персонажам.

О, театр, непостижимое вместилище страстей, о, пьеса, бессловесная раба театра.

Никитин написал вообще-то что-то невообразимое, что рождалось под стук молотков на крыше Камерного театра, строительство всё никак не заканчивалось, и этот стук идеально совпадал с тем, что творилось на сцене. Там тоже шла стройка, что-то все время не удавалось, и виноваты были бесконечные враги, вредители, диверсанты.

— Не слишком ли много подлецов? — осторожно спрашивал Таиров.

— А в жизни? — отвечал ему Никитин. — И потом, какие это подлецы? Просто не успевшие перестроиться люди.

«А сам я успел? — с ужасом думал Таиров. — Когда, каким образом? Как это меня угораздило успеть? Я и не заметил... А когда Алиса успела, она все время в театре. Надо узнать — успела ли Адриенна Лекуврер? Как говорила мама, Мина Моисеевна: „Ну просто конец света! Почему дети должны быть умней родителей?“»

Современная пьеса — это какой-то дурман, шаманство вокруг идей, какие-то неправильные нравственные конфликты. Человека было запрещено брать, как он есть, — слишком еще несовершенно, необходимо сначала сконструировать. А театры при удаче драматурга должны были вдохнуть в эту конструкцию жизнь. Черт возьми, черт возьми, как трудно работать в театре!

Кому не хочется быть поставленным, выходить на аплодисменты, видеть своих близких среди публики? Кому не хочется независимо от литературных удач, неудач получать постоянный процент с каждого идущего на сцене спектакля? Кому не хочется быть предметом разговоров всех, кому не повезло быть поставленными, и самое главное — приобщиться к пиратскому веселому актерскому племени, стать в театре своим? Кому? Нет таких. Как мало и тех, кто способен написать пьесу.

Написать пьесу — все равно что спастись, цепляясь за воздух.

Темная масса крестьян на сцене, красавец — начальник стройки Виктор, то ли имя, то ли фамилия, и влюбленная в него Мурка, пронизывающая действие насквозь.

Коонен возникала, как коверный, когда становилось скучно, заполняя паузы, а их было много, вся эта пьеса была соткана из дыр, пауз, пустых мест. Редко возникали те самые реплики, достойные внимания зала, да и возникали ли вообще?

На Алису жалко было смотреть, особенно поклонникам ее мастерства, она становилась какой-то похабной травести, полуженщиной-полуробенком, распалюющей похоть действующих лиц — строителей.

Все на сцене хотели Коонен-Мурку, и она делала всё, чтобы ее хотели, и от этого почему-то было стыдно. Все крупные проблемы в СССР всегда терлись о похоть.

А Таиров захлебывался в зале от восторга:

— Молодец, Алиса! Преодолела, преодолела, пусть они знают, что ты не одних цариц умеешь играть!

А она, как любая актриса, увлекшись ролью, уже не могла отличить зерна от плевел, рассчитывала только на него, а он хвалил, хвалил, потому

что ему действительно нравилось, напоминало ее Куклу из «Ящичка игрушек» Дебюсси, но это было очень давно, при чем тут кукла, она просто двигалась в Мурке, как кукла, в одном неразрывно выстроенном танце. Нет-нет, она была не куклой — живой пролетарской девочкой, и он хвалил, хвалил, что-то непонятно кому он хотел доказать этим спектаклем, первым незакрытым современным спектаклем.

И вроде бы доказал — самому себе.

Он продолжал раскладывать пасьянс, но колода была негодная, карты крапленые, драматурги не умели писать, он не должен был это ставить.

Но куда денешься! И, обрадованный первым успехом, он тут же откуда-то выкопал пьесу Леонида Первомайского «Неизвестные солдаты», где французский матрос в годы интервенции предупредил подпольный комитет об облаве. И матроса собираются расстрелять, и команда поднимает бунт, спасает его от расстрела.

Эти пьесы никто никогда, кроме Таирова, не ставил. Авторы могли гордиться ими тайком, мол, были поставлены в Камерном, эти пьесы не ставили даже во времена абсолютного безрепертуарья, потому что это были не пьесы, а фантазии Таирова на тему современной драматургии.

У него ничего не получалось, но он был упрям и крепость решил взять нахрапом.

В конце концов ему всё разрешали, правда, потом корили за поверхностность, и зрители не смотрели, но главное, что он победил Главрепертком, не дал унижить себя запретом.

Что запрет? Лучше бы драматурги с этими пьесами попали под машину по пути в театр.

Актеры ничего не понимали. Только отгудело в них эхо гастролей, как вдруг эта таировская ярость, постановки таких беспомощных несовершеннолетних пьес.

— Вы должны знать, что мы еще никогда так крепко не стояли на ногах, — говорил он. — Не понявши современности, не стоит брать классическую пьесу, а может быть, и вообще не стоит брать.

Он приходил в РАПП и встречался с драматургами. Они объясняли ему, что он не умеет ставить, он — что они не умеют писать. Драматурги, на его счастье, обижались и отдавали пьесы в другие театры.

Он даже не понимал, как ему повезло, что на сцене Камерного не каждый день звучали реплики этих нескладных персонажей.

Если бы не манера игры артистов Камерного, не приемы Таирова, наработанные еще в допотопный период «театрализации театра», начинало казаться, что ты попал не в Камерный, а в какую-то близлежащую

забегаловку.

Но Калинин хвалил, Михаил Иванович, «всесоюзный староста». Он, правда, был большой хитрец, никогда не досиживал до конца этих, как он сам говорил, новомодных постановок, но зато много раз смотрел «Лекуврер», «Негра» и всегда после спектакля, оглаживая таировское плечо, хвалил:

— Молодец, что современность не забываете, так нас и надо, так нас...

Вероятно, забывая, что пьесы совсем не сатирические, а патетические, что он не в Театре сатиры... Но, как Луначарский и Литвинов, он знал, что Таиров не подведет, и потом — красиво, красиво же: настоящий корабль в «Неизвестных солдатах», жерло пушки поворачивается на зал, чувствуется море, хорошо. Хотя, когда Коонен-Адриенна задыхается в пропитанных ядом цветах, куда лучше.

Природная смекалка помогала Таирову договариваться с вождями. Калинин его просто обожал. Ему нравилось эстетство Камерного театра, он только прикидывался простоватым, а на деле — любил красивые вещи, красивых женщин.

Он выезжал в Камерный, как за границу.

— У вас уютно, Александр Яковлевич, — говорил он. — Вас бы к нам в Кремль, вместо Енукидзе, такой порядок бы навели.

— Похлопочите, Михаил Иванович, — покорно соглашался Таиров. И Михаил Иванович начинал смеяться тихонечко, постепенно разгоняя смех до старчески захлебывающегося, почти до причмокивания, а отсмеявшись, смотрел на Таирова поверх очков очень серьезно.

— Талантливый вы человек, Александр Яковлевич, — говорил он почему-то сокрушенно. — И Алиса, конечно. Вы оба талантливые люди. Без слов всё понятно, и как это вы ухитряетесь, чтобы без слов? Надо Иосифа убедить посмотреть, никак не верит, что у вас на сцене всё просто, морщится. Обязательно приведу.

— Было бы очень неплохо, Михаил Иванович, — говорил Таиров. — Репертуарчик наш, пожалуйста, с собой возьмите.

— Только вы уж записочек не пишите, Александр Яковлевич, — говорил Калинин. — У нас теперь записочки — вещественное доказательство. Вы уже Томскому когда-то писали...

В таких вот шуточках, возможно, проходили антракты. А возможно, просто пили чай и говорили о женщинах. Калинин расспрашивал об актрисах, кто с кем живет, побывал ли Таиров в «Мулен руж» во время гастролей.

Таиров отвечал доброжелательно и уклончиво. Он не любил слишком

свободных разговоров о женщинах. В этом вопросе ему всё было давно ясно.

— Ладно, — говорил Калинин, — смиренник какой! Только прикидывайтесь. Мне не скажете, Авель всё выпытает, от него не укроешься.

Кроме Авеля Енукидзе приходили и другие небожители с женами: Молотов с Жемчужиной, Каганович со своей Марией Марковной. Обязательно — Ворошилов с дебелой Екатериной Давидовной. Красный маршал оказался особенно охоч до театра, внимательно читал критические статьи и огорчался, когда ругали Камерный.

— Я, конечно, не специалист, — говорил он, — но я бы на вашем месте уши бы им пообрывал, ругать «Жиروفле», такую вещь!

Ворошилов, кстати, охотней всех оставался на застолья Камерного театра, однажды встречал с ними Новый год, пел под гармонику. Так что, пока критики бдели, вожди благодумствовали.

Умел Таиров говорить с властью, умел и слушать. С ним не требовалось говорить про умное, его ясные глаза поддерживали любой разговор, хотелось разоткровенничаться, но вожди на то и вожди, чтобы не забывать, где находятся.

— Хороший парень — Таиров, — говорил Ворошилов жене, выходя из театра, — и с чего это его Иосиф невзлюбил?

Если Бог пожелает, то и веник стреляет, как говорил кто-то у Шолом-Алейхема. А еще русское: пошли дурака Богу молиться...

Однажды Рафалович, завлит театра, друг еще с киевских времен, раздобыл пьесу Миколы Кулиша «Патетическая соната».

— Саша, — сказал он, — там хорошая роль для Алисы. И, вообще, многое из того, что мы с тобой неплохо знаем. Ты все просишь — найди пьесу-роман, пьесу-роман, вот она.

Да, пьесу должен писать драматург, это правда, но настоящую пьесу способен написать только поэт, а если еще для Камерного театра...

Там была Украина, уже после того, как он ее оставил, уехал в Петроград, в Москву, но иногда все-таки наведывался, а главное, всё представлял, дорогое и отвратительное одновременно, какое-то одно сплошное гноище Киева девятнадцатого года, человеческий улей, дом в разрезе. Даже не дом — поднятая дека рояля, а внутри — струны, пружины, винтики. Спектакль шел под Патетическую сонату Бетховена. А может быть, все-таки, если без метафор, большой доходный дом с обязательной проституткой в каморке на третьем этаже — первая роль Фаины Раневской. Она всю жизнь забыть не могла, как ее, реально

боявшуюся высоты, Таиров сам сопровождал на третий этаж, дрожащую от страха, поддерживая под локоток.

Раневская, Таиров, Камерный, преодоление страха — как хорошо!

Рындин сделал этот дом здорово. Что называется, врезал в пространство Камерного театра, и хотя в этой идее не было ничего для Камерного нового, рассчитано всё было идеально.

Комнаты-ячейки, рядом, друг над другом, от подвала до чердака, а в них люди, вроде соседи, но непримиримые враги, и лестницы черного и парадного ходов, по одной идут, распевая «Боже, царя храни!», по другой — «Яблочко»...

Конечно же это был заказ, и Таиров спешил давать простые ответы на сложные вопросы. Конечно же он не захотел понять намерений Кулиша — объяснить революцию сложно. За подобные объяснения Кулиша одним из первых расстреляли, чуть ли не в тридцать четвертом. Конечно, Таиров и не собирался быть расстрелянным, хотя бы ради Камерного и Алисы.

Но не рассчитал. Его намерениям не поверили и налетели.

Особенно на Алису.

Играла она хорошо, но, как всегда, когда отрицательного персонажа играет такая актриса, пьесу невообразимо перекосило, даже Раневская не спасла, и симпатия оказалась не на стороне революции, а на стороне просто несчастных людей.

Спектакль он защищал яростно, он не чувствовал себя ни перед кем виноватым, кроме автора. Он вслепую, режиссерскими хитростями — а их у него было много — хотел выправить пьесу, но напоролся на ее снятие.

— Я во всем виноват, — говорил он Кулишу. — Ваша пьеса хорошая, и я вроде бы тоже сделал ее неплохо, но только «вроде бы». Почему так, не знаю. Наверное, есть вещи, понятные только на родном языке. Надеюсь, на Украине вашей замечательной пьесе повезет больше.

Так или почти так он говорил.

Мутный поток современной драматургии подхватил его и нес, нес, грозя уничтожить, пока не поступило любопытное предложение от Немировича-Данченко.

Он приглашал Алису в Художественный сыграть главную роль в американской пьесе «Машиналь», написанной некой Софи Тредуэлл.

— Что я должна ответить? — спросила Алиса, передавая пьесу и письмо Немировича Таирову. — Пьеса мне понравилась.

Пьесу Таиров прочитал, она действительно оказалась хорошей, роль для Алисы, — блистательной, и в тот же вечер, одаривая Немировича признаниями в вечной благодарности, он предложил передать пьесу

Камерному театру, конечно, если в Художественном, по мнению Немировича, играть некому, а нужна только Алиса. Конечно же он всё оставлял на усмотрение самого Немировича-Данченко.

Чего добивался хитроумный Владимир Иванович?

Во-первых, хотел доказать Станиславскому, что если от того актеры уходят, то к нему возвращаются.

Во-вторых, с годами ему как-то особенно понравилась новая кооненовская манера игры, чуть экзальтированная простота речи, сдержанность движений, он хотел продемонстрировать ее мастерство самоуверенным художественникам, пусть знают, как играть трагедию, и, в-третьих, что-то ему решительно начинало нравиться и в таировской режиссуре.

В отличие от Константина Сергеевича он совсем не считал Таирова ломакой, а был обязан ему даже некоторыми приемами, особенно позже, в «Анне Карениной».

Таиров, не ставя перед собой такой задачи, своим постоянным сценическим оптимизмом и ясностью постановочных решений как бы помог Немировичу осознать нарождающийся имперский стиль советской эпохи.

Формальный театр очень пригодился социализму.

Не обладая стремлением Таирова к абсолютной красоте, центром которой всегда была Коонен, Немирович использовал Таирова для того, чтобы создать впечатление некоторой важности происходящего, в общем-то лишённого противоречий подтекста, а как бы непосредственно предъявляющего зрителям открытую эмоцию, фронтальную, почти концертную мизансцену, эффектные финалы, подробнейшую работу со светом.

Среди всего этого внешнего великолепия ему всегда не хватало Коонен. Он вспомнил о ней после того, как стал подражать Таирову, и вот получил его вежливый отказ.

— Берите, — сказал Немирович, подумав два дня. — Лучше Алисы никто не сыграет, а вы поставите хорошо, в этом я не сомневаюсь. Наши пусть перебьются.

Так не случилось, к счастью, для Коонен, воспользоваться оказией — почти через двадцать лет выйти на сцену Художественного театра.

Теперь о «Машинали».

После долгого поста советской драматургии Александр Яковлевич наконец поставил свой настоящий современный спектакль, и уже трудно было его разубедить, что лучше всего он умеет ставить про их жизнь.

Что это такое? Почему? Может быть, никакой другой жизни и не было, а всё, что он ставил, — только мусор, оставшийся в конце дня от социалистической стройки?

Почему он ничего не находил, не обнаруживал и женская пьеса Тредуэлл стала его спасением?

Если ему объяснить честно, он бы оскорбился, сказал, что ему говорят неправду, но дело в том, что он ничего, совсем ничего не понимал в новой действительности. Или не хотел понимать?

Он мог поставить в театре что угодно, — но сам театр, с его навыками, наработанными за десятилетия, с его виртуозным формальным мышлением, не был свободен понять и покориться.

Он оставался верен только самому себе, а значит, вынужден был притворяться, кто знает — какая она там на самом деле, эта западная действительность, может быть, именно такая, какой показывает ее Таиров, а вот свою собственную, социалистическую каждый видел ежедневно.

Ее нельзя было играть, как Таиров, всё казалось неправдой, ее вообще нельзя было играть, пока она не стала историей, ее надо было либо перенести, как есть, в формах самой жизни, либо не трогать вообще.

И потому Таиров не верил Мейерхольду, не верил его спектаклям, они тоже не знали жизни, попросту превращая ее в театр, объясняя театром, а зритель, знающий жизнь, не узнавал ее. Мало того, не считал возможным превращать ее в театр, он вообще не хотел считать себя чем-то особенным, героем какой-то драмы, в крайнем случае он соглашался быть героем очерка, прочерченного бегло, героем конкретной истории.

А еще пуще он боялся трагедий, сколько угодно комедий, лучше тоже не с ним, но трагедий не понимал и боялся.

Вот про западную трагическую жизнь он страшно любил смотреть.

А здесь — трагедия скромной американской машинистки Элен, на фоне небоскребов, сплошных жалюзи, от которых рябит в глазах, а в окнах — люди незнакомого залу образа жизни, загримированные одинаково, непонятно, кто кого играет: Чаплыгин — любовника, Ценин — мужа или наоборот. Гримы одинаковые, костюмы, поведение, и только Элен-Коонен — какая-то никудышная, есть в ней что-то почти неуловимое, отличающееся от других. То на четверть секунды опоздает в офис, то небрежно бросит пальто на спинку стула.

Одно невнятное лицо сменяет другое, появляется похотливый муж с постоянными притязаниями на близость, красавец-любовник — копия похотливый муж, сослуживицы, все как одна, измена мужу с этим самым любовником, неожиданное для самой Элен убийство мужа бутылкой по

черепу. Осточертело.

И, наконец, какой-то нечеловеческий, но в контексте спектакля единственный человеческий, невыносимый крик Коонен на суде: «Я убила! Я! Я! Я!»

И казнь.

Три репортера в луче света, абсолютно одинаковые, держа в руках одинаковые блокноты и ручки, стоя рядом, записывают, что им сообщают из темноты о казни бедной скромной машинистки.

— Вот видите, — сказал Немирович Таирову, — я был уверен, что у вас получится. Между нами говоря, на моей сцене всё американское обязательно выглядело бы вампукой, наши какие-то русские Ваньки, абсолютно не понимают жанра, играют что-то свое. Неинтересно, честное слово, неинтересно, забываешь, что ты в театре, а здесь — театр, и Алиса — прекрасная. Не знаю, что бы она делала сегодня во МХАТе, не повстречай вас.

Так что это Немирович спас Таирова от отчаянья в погоне за современностью.

ПЕРВЫЙ УЧЕНИК

Это был блестящий мальчик.

Он пришел к Таирову с мейерхольдовской выучкой и уверенностью в себе.

За ним были «Последний решительный» у Мейерхольда и «Первая Конная» в Театре революции. Он строил сцену из трех реплик, и становилось понятно, кто к кому обращается и с какими намерениями.

Вел он себя вызывающе и неприятно. По-другому не умел.

Известно, что в одном из клубов, где он выступал, матерясь по-флотски, в первом ряду сидела его старенькая тетушка и, сохраняя достоинство, повторяла:

— Всеволод, не забывайте, что вы из приличной семьи! Всеволод, не забывайте, что вы из приличной семьи!

Он вынимал наган и клал перед собой на стол, прежде чем начать читку пьесы.

Он относился к людям, пишущим иначе, чем он, как к классовым врагам.

Ему нравился театр, как нравится расстрельщику расстрел.

Он был вызывающе неприятен. Из всех, переступивших порог Камерного в те годы, он был самым талантливым.

Его не любили женщины. Он хотел, чтобы его любили.

Он писал пьесы без женских ролей. Изредка в них попадались проститутки, больные тифом.

Он презирал женщин, пришедших в революцию.

Он считал, что им там не место, им нет места нигде.

И он после неудачных попыток многих людей задумал и написал пьесу именно о женщине, да еще об одной из самых нетерпимых и безумных — Ларисе Рейснер.

Она была из дворян, как он, и ушла от своих, как он, делать революцию.

Ее он любил и в пьесе своей назвал — Комиссар. Тем самым отделив от похоти, поставив на пьедестал революции.

Он не хотел знать, что испытывала неумная Лариса Рейснер, оказавшись в толпе матросов. Его интересовали только ее поступки.

Он знал только одно — у революции должен быть свой голос. Он решил стать в театре голосом революции.

У него был инстинкт театра, он прошел школу Мейерхольда и не испугался.

Тот ставил «Последний решительный» со всем умением Мастера, а этот, неумелый, сидел на репетициях и подсказывал актерам, как говорить. Он знал, как надо. Он не просто писал, он слышал.

Голоса переполняли его голову. Он распоряжался голосами, был композитор, красный сумасшедший.

Он хотел писать о революции, вооружившись опытом Запада.

Он жаждал мировой революции, а сам пользовался всем новым, возникшим на Западе. Он воевал их оружием, он говорил — поток сознания, Джойс. Он говорил — кинематограф, Дос Пасос.

Он мыслил сильными и короткими впечатлениями.

Он не знал, можно ли это сыграть, но догадывался, что интересно ставить.

Он был рожден для режиссеров. Актерам, обученным по-старому, в его пьесах нечего было делать. Это были не пьесы, а диалоги распятых. Так могли говорить разбойники, висящие на перекладинах рядом с Христом, если бы им не было больно.

Христос же молчал и слушал.

Христом в «Оптимистической» была для него женщина — Лариса Рейснер.

Наслушавшись Мейерхольда, он был настроен к Таирову скептически. Он не верил в Камерный театр. Единственным залогом удачи могла быть Коонен. Ее он боготворил.

Из всех женщин ему нравилась только Алиса Коонен.

Она умела молчать, как его Комиссар, как Лариса Рейснер.

Вспышки гнева, беспричинно стучавшие в его мозг, затихали, когда он видел Коонен.

Это была женщина, которую не следовало желать, — только служить ей.

И он поверил Таирову, потому что в него верила Коонен.

Ему не нравилось в Таирове всё — прежде всего нежелание быть революционным.

Ему не нравились голос Таирова, руки, манера говорить. Если бы дело происходило в ЧК, он бы поставил Таирова к стенке.

Но действие разворачивалось в Камерном, и он, сдерживая нетерпение, должен был выслушивать советы руководителя театра.

Ему хотелось сказать: «Я все знаю, прекратите. Я знаю больше, чем вы думаете. При чем тут Христос? Я пишу только о том, что знаю. У вас

булгаковский опыт. Вы ставили пьесу врага, не исключено, что и сами вы — враг. Но у вас театр и опыт трагедии. Что за время, когда театрами руководят чужие революции люди? Мейерхольд тоже чужой, но он свой, вы же только притворяетесь своим».

Так он мог сказать, пока не увидел спектакли Таирова.

Они поразили его взаимодействием голосов, отсутствием анархии, почти флотской организацией дела.

Исподлобья он стал приглядываться к тому, что делает Таиров. Это резко отличалось от того, что тот говорил. Он недоумевал, как это возможно, и одергивал собеседника. Таиров терпел, ему нужна была революционная трагедия с ролью для Алисы.

Он мог упорядочить хаос, творящийся в голове Всеволода Вишневского, придать ему форму.

«Оптимистическая» рождалась в борьбе между старшим и младшим.

Иногда старшим становился Таиров, чаще — Вишневский.

Они лепили Комиссара, как куклу, и нужно было большое спокойствие Алисы, чтобы выдержать их сумасшедший натиск.

Они ничего не понимали в Ларисе Рейснер, ничего не знали о женщине, о том, как она плачет по ночам, как боится быть некрасивой, она потребовала написать для нее специальную сцену — письмо подруге.

Она потребовала настоящую комиссарскую куртку, а не эту театральную. И ей принесли. Знакомый Вишневскому матросик ворвался в театр, прервал репетицию и крикнул ей из зала:

— Есть куртка, Алиса Георгиевна!

В последние годы театра, мечтая о музее Камерного после их с Таириным смерти, она составила список особо важных вещей, и первыми стояли — куртка комиссара и три плаща мадам Бовари.

Но, когда Таиров заговорил о море, краска волнения залила щеки Вишневского. Этот чужой знал, о чем говорит, этот чужой любил море, как он. И если у Вишневского был инстинкт театра, то у Таирова — инстинкт моря.

Он мог бы служить на флоте. Сколько таких служило! Та же Лариса до революции писала стихи.

— Я ее знала немного, — говорила Коонен. — Встречала в одном доме еще до революции. Она мне казалась красивой и немного авантюристкой. Ей хотелось подражать.

— Попробуйте, — буркнул он, и вдруг рядом с Алисой что-то растопило в его душе, и, захлебываясь этим возникшим теплом, он стал говорить, говорить о себе, одна жалоба на судьбу сменяла другую. Он стал

говорить, что невзрачен, что лез на рожон, потому что невзрачен, что его не любит ни одна женщина, кроме жены, и он не уверен, что любит свою жену.

Он хотел сказать, что из всех повстречавшихся ему на свете женщин любит только одну, возникшую из-под его руки, — Комиссара.

Он стал говорить о своей ненависти к тем, кто пишет иначе, чем он.

О тех, кто умеет писать пьесы так же хорошо, как их писали раньше.

— Пока эти люди живы — новый театр не возникнет, — говорил он. — Скажите это своему мужу. Нельзя ставить Булгакова и Вишневского одновременно. Нельзя ставить хохмача Эрдмана и Вишневского одновременно.

А это пытался делать Мейерхольд, и сейчас точно так же хочет обмануть его Таиров. На сцене должен быть он один. У него много идей, будет много пьес, надо только любить его, только его одного, больше никого не любить.

Так или почти так говорил он. А Алиса слушала. Это была заблудшая душа революции, уверенная, что она одна в этом мире.

Она этим звала каких-то ушедших во тьму, те отвечали, и возникала новая переключка новых голосов.

Это были голоса начавших жить заново мертвецов. Они не наполнялись в его пьесах кровью, но становились живыми. Они оставались такими же, какими он потерял их в Гражданскую войну. Но он их так явно видел, так страстно тянулся, что за их поведением становилось интересно следить. Таиров переподчинял себя этому молодому человеку, как старшему. Он почти не сопротивлялся. Оказалось, он знает строй этой пьесы. Она ничем не отличалась от строя спектаклей Камерного, но была о другом. Мейерхольд успел испортить Вишневского эксцентрикой. Эксцентрика Мейерхольда была особенного свойства. Она выражала странную изуродованную психологию людей. Такой эксцентрикой Таиров не владел, он мог предложить только стройные линии театра трагедии. Он мог упорядочить хаос, творящийся в голове Вишневского. Тот мог мыслить только фрагментами. Нужна была воля Таирова, чтобы превратить «Оптимистическую» в пьесу.

Что могла знать Коонен о революции? Что она могла знать о Ларисе Рейснер? Ей ничего и не надо было знать, она всё знала о любви, о самопожертвовании. Она была предана идее Камерного театра, как комиссар идее революции.

Она ухитрялась придать человеческие черты схеме, упорядочить Вишневского.

Его сдавленный крик, его несвободу они превратили в спектакль.
Это Коонен, когда они мучились, какое название вынести на титул, чтобы прикрыть не подходящее для революции слово «трагедия», сказала:
— Назовите «Оптимистическая трагедия».
— Это подзаголовок, — сказал Таиров. — Мы говорили о самом названии.
— Название — «Оптимистическая трагедия», — сказала Алиса.
Она и не знала о том, что это нелепое, в самом себе несовместимое сочетание понятий станет определением всей советской эпохи.

*

«Оптимистическая» Таирова был разобрана на цитаты. Он стал классиком. Надо было учиться жить классиком.

На спектакле перебивали все.

Ворошилов, посмотрев генеральную репетицию, перетаскал в театр всех членов правительства. Всех, кроме Сталина.

Сюда приводили учиться — как жить, как ставить. Считалось неприличным не побывать на «Оптимистической».

Зинаида Райх вместе с Мейерхольдом пришла за кулисы, сказала Коонен:

Поздравляю! Вы знаете, я прямая, не как-нибудь, а так просто, от души, поздравляю.

Мейерхольд стоял за спиной, молчал. Вишневскому было его жаль. Пришли слава, мода, признание. Были и противники.

Эйзенштейн убеждал Вишневского, что в сцене прощания не с женщинами должны были танцевать матросы, а друг с другом — так трагичней.

Вишневский хмурился и недоумевал.

Ему нравилось, как матросы вырываются в вальсе из женских рук и уходят под овации на фронт строем. Ему нравилось, как есть. Теперь он почти во всем доверял Таирову.

Так случается, когда жизнь набиралась правильно. Александр Яковлевич мог сказать, что учился только у самого себя. Никаких предшественников не было. Пробы делал в Москве, проверял в гастролях, бежал, спотыкался, падал, находил в себе силы подняться, дальше бежал. Словом, жил.

Внезапно он понял, что всю жизнь хотел только одного — быть

понятым. Имя «Камерный» являлось только прикрытием. Из неуверенности в себе, из страха, что не поймут. Давая это имя, он рассчитывал на тонкого ценителя, но вот пришла революция и сделала имя театра известным народу.

Оказалось, что быть в чести у государства, в славе у людей, в моде у знатоков очень приятно. Теперь ни один учебник по истории советского театра не сумеет обойтись без «Оптимистической». Она сама стала учебником театра, учебником революции.

Он благодарно взглянул на Вишневого.

Неугомонный молодой человек! Вытащил Таирова на Балтику, на корабль, заставил наблюдать матросскую жизнь изо дня в день. Приучил к морю заново.

Эта основательность и истовость обещали в нем большого писателя.

Ему нравились такие же методичные люди, как он сам. В жизни стоит учиться только одному — терпению. А он был наделен терпением с самого детства, ему повезло.

Он смотрел на сцену и видел, что удалось сделать настоящее. Это трудно объяснить. Без суеты, без спешки, по капельке искусства. Промывая и отсортировывая мизансцены, как золотоискатель.

В чем же дело?

Он так работал всегда — вдумчиво, сильно, но почему-то либо неотчетливыми оставались намерения, понятными только ему самому, или жизнь сама объяснила как надо. А может быть, просто пришло его время и он был услышан?

И дело совсем не в «Оптимистической», просто он долго ходил в отстающих и вдруг навестал.

Это потому, что нуждался в оценке самого себя, Алисы, таких же, как они, а тут его научили ценить только одну оценку — большинства.

Он смотрел на сцену и думал: «Господи, неужели это произошло со мной?»

Откуда на сцене эта керченская степь, облака, бегущие над степью?

Откуда эта воронка в планшете, похожая на греческий амфитеатр?

Алиса, лежащая на подмостках, пряменькая, кажущаяся хрупкой, — сколько раз она так лежала, здесь же, справа, ближе к порталу, а иначе!

Матросы над ней, Алексей-Жаров с гармошкой.

Сцена Камерного из накренившейся палубы в «Федре», из парусов «Сирокко», из орудийного жерла в «Неизвестных солдатах» стала настоящим кораблем и поплыла в будущее.

Это пространство он набрал сам по золотинке. Оно принесло ему

богатство славы. Стало привычным просыпаться рядом с Алисой и сразу чувствовать себя известным.

Это не казалось глупым. Он снова стал подходить к зеркалу и разглядывать себя. Много лет было трудно решиться на это. Ему не нравились наполненные страданием морщины, начинающее отекать лицо, профиль с внезапно еще более удлинившимся носом. Часто самому себе после очередного провала он казался покойником. А теперь смотрел с удовольствием.

Алиса заставляла его за этим занятием, смеялась.

— Вы теперь знаменитость, Александр Яковлевич, — говорила она. — Не знаю, как к вам обращаться.

— Как обычно, — отвечал он. — Останемся друзьями.

Теперь он чаще выходил между репетицией и спектаклем на солнце, стоял у Камерного. Раньше он обвинял актеров, что почти до начала спектакля торчат у театра, хотя бы узванными, а теперь захотелось постоять самому, слава оказалась приятной ношей.

Ему стало нравится давать автографы, отвечать на вопросы. Они становились все менее каверзными.

Люди как бы признали даже его право на ошибку и прекратили провоцировать.

Раньше — о чем только не спрашивали, о чем не писали, могли оскорбить в лицо. Он улыбался снисходительно, но чувствовал себя неважно.

Он любил объяснять Камерный театр, но только, когда обращались с вопросами не хамскими, а в последние годы такое все реже становилось возможным.

Актеры поглядывали на него с уважением, они всегда были внимательны к нему, а теперь будто гордились.

Благодаря «Оптимистической» они как бы получили права гражданства. Эта мысль показалась ему забавной, до сих пор как-то жили — играли премьеры, давали интервью, блистали на приемах, разрешали себе поклоняться, а оказывается, были никем и ничем.

Гнойник непонимания вскрылся, и они стали по праву называться Камерным театром.

В этой стране, понял он, люди, не признанные властью, — никто.

Теперь ему начинало казаться, что все, вытаскивающие его на этот путь признания, как бы смущались своей собственной симпатии к Камерному театру, скрывали ее, старались сделать ее домашней радостью, поощряли его где-то в кулуарах, дома, подальше от чужих глаз, когда никто

не слышал, говорили о любви, оглядываясь по сторонам.

Луначарский, Литвинов, Калинин, многие.

Луначарский умер в январе 1934 года.

В этом грохоте славы он мог не заметить смерти Луначарского. Тот умер в курортной Ментоне, на пути к своей новой работе — посла в Париже. «Оптимистическую» посмотреть не успел, сказал по телефону, что уверен в успехе, рад, что дожил до этого дня, целует Алису, но прийти не может.

— Как-нибудь обойдетесь без меня, — сказал он. — Когда можно не заметить отсутствие друга, это означает одно, ты стал взрослым. Это не парадокс, Александр Яковлевич, поверьте, опыт.

И, действительно, раньше без Луначарского было невозможно жить, теперь стало возможно.

Если признаться, его присутствие в последние годы начинало даже тяготить. Он терял доверие власти и постепенно перестал давать советы.

Но еще раньше он перестал писать для театра.

Пьес его Таиров не любил и ставить не обещал, но видел, что занятость театром длит существование этого человека.

Он как бы испытывал некоторое успокоение, написав очередную пьесу.

А уж когда видел ее поставленной...

Это была милость Божья — иметь в друзьях такого человека.

Сам достаточно беспомощный и уязвимый, когда брал другого за руку и вел по лабиринту жизни, становился смелым и независимым.

Можно сказать, Луначарский спас их от всех тягот и невзгод революции, внушил уверенность, объяснил несправедливость повседневности стремлением к чему-то высшему.

Этим высшим, как стало ясно, было общение с ним.

А теперь его не стало, и Таиров будет вынужден считать себя взрослым.

Почему-то, вспоминая о Луначарском, он подумал об Ольге Яковлевне, Мурочке, как хорошо, что они у него остались, он не понимал, как мысли о них связаны с когда-то всемогущим наркомом просвещения, но, наверное, все доброжелательные к тебе люди стоят в сознании рядом.

«Надо решить, чем она будет заниматься, — подумал он о Мурочке. — Совсем взрослая, театр, по-моему, ей не нужен, надо узнать, что она думает о будущем».

Он решил сделать это, не откладывая, благо они тоже жили совсем недалеко от театра, все близкие Таирову люди как-то произвольно

сбивались в кучу поближе к нему, и Леонид, и Ольга с Мурочкой, он был прикрыт ими.

Их не оказалось дома, что было вполне возможно, бывало и раньше, страшного ничего нет, но он почувствовал такое волнение, такую слабость, будто потерял их навсегда.

Он не догадался даже вернуться к театру, зайти в училище, Ольга непременно там, просто сел на ступеньки рядом с дверью и заплакал.

Взрослый, получивший наконец всенародное признание человек сидел, прислонившись к двери своих близких, и плакал.

Ему жаль было, что не застал их дома, что умер Луначарский, что слава пришла внезапно и так же внезапно уйдет, что времени у него, возможно, не так уж много.

Но потом он подумал, что живет все-таки в искусственном мире, там другое летоисчисление, и Алиса никогда не состарится, потому что она великая актриса, а великие актрисы не стареют, и от щедрот ее энергии что-то перепадет и ему.

Напрасно она считает, что главный двигатель — в нем, он живет только благодаря ее силе.

Как она была счастлива, что он задумал для нее Клеопатру. Это возникло только потому, что взяла с полки Пушкина и стала читать вслух «Египетские ночи». А он слушал, как всегда, когда не касалось дела, полувнимательно, а потом сказал:

— Это ты хорошо придумала «Египетские ночи», очень хорошо, будешь играть Клеопатру.

А потом, очень скоро, признался ей, что композиция возникла в его мозгу сразу, как она начала читать. Шоу, Пушкин, Шекспир. С относительной исторической последовательностью, но, безусловно, поэтической.

Его даже не смущало, что там Шоу, пусть один из них будет современником. Тем более перед Шоу он в долгу — «Святая Иоанна» не удалась. Теперь должно получиться всё, пришло такое время, когда у него всё получается.

Он даже не сделал свое знаменитое «тьфу-тьфу-тьфу» — так был уверен, и она тоже ни на секунду не сомневалась, она знала, что получится.

Она — Клеопатра, она любовница Цезаря, потом — всех, потом только Антония. Она — великая царица Египта, не пожелавшая пережить своего возлюбленного, сдаться на милость победителя.

Она произносит один из монологов Клеопатры прежде, чем умереть, она столько раз умирала на сцене, он придумает, как ей умереть в

Клеопатре, конечно придумает.

Ставить Шекспира было нестрашно. Вообще, после «Оптимистической» всё становилось нестрашно. Только надо было объяснить свой замысел диалектически, по-научному, этим он в последнее время и занимался.

При мысли об Алисе дышать стало легче, все обойдется, никуда они не делись, он обязательно найдет, что посоветовать Мурочке. Жаль, конечно, что девочка обходится без искусства. Надо с ней чаще встречаться, разговаривать. Спектакли Камерного она, кажется, смотреть не любит. Но есть другие театры, надо водить ее на балет. Лучший спектакль в мире — это «Щелкунчик», он с удовольствием пойдет с ней вместе в Большой на «Щелкунчика», а в антракте они купят конфет. Он нарочно не сообщит дирекции Большого, что пришел в театр, а войдет, как все, что называется, смешавшись с толпой, по билетам, и с удовольствием затеряется в этой толпе. Они будут тайно от соседей рассасывать во рту конфеты под музыку Чайковского, и она наконец возьмет его за руку. Как же он раньше не догадался!

Но до похода с Мурочкой в Большой оказалось много неотложных дел. Его всюду ждали. Он выступал в военной академии, в партийной школе, встречался с драматургами, писателями.

Готовился Первый съезд писателей, там тоже планировалось его выступление. Он внезапно оказался всем нужен.

К выступлению на съезде он готовился особенно скрупулезно. Ему казалось великим это сталинское желание упорядочить писательскую жизнь, сбить многочисленные группировки с их коммунальными страстями в один союз, во что-то стройное, системное, близкое по духу самому Таирову. Он ценил систему, можно было оглядеться и понять, что делать дальше.

В конце концов, чем был Камерный, как не системой, созданной им, Таировым, чем была страна, как не системой, созданной большевиками, чем был мир, как не системой, созданной неизвестно кем?

Союз писателей надо было создать, а ему выступить на этом съезде. Он знал, что сказать. Главное, чтобы не ко времени на трибуне не начали от волнения распадаться пряди волос, обнажая плешь, и он вместо того, чтобы пламенно, как он умел, говорить, стал волноваться из-за этих прядей.

Но пряди не распались, всё прошло благополучно, и речь прозвучала гладко, как и всё на съезде.

Но когда он, воодушевленный успехом, преодолев нелюбовь к большим и пьяным сборищам, нашел в себе силы зайти ближе к вечеру в

писательский ресторан внизу, здесь же на съезде, и увидеть их всех сразу, возбужденных, жалких, каких-то ужасно одиноких, несмотря на создание союза, и вообще ужасных, принарядившихся и все-таки, несмотря на это, чем-то смахивающих на партизан, вылезших каждый из своего лаза, где они писали в одиночку, такое непохожее на актерское сборище абсолютно чужих людей, и в то время, как многие приветствовали его и подзывали к столикам, один из них, довольно известный, одаренный, вскочил, подошел ближе и ударил его по лицу.

— Эстет проклятый! — крикнул он. — Подумаешь, эстет проклятый!

И еще выкрикивал в его адрес что-то ужасное, пока его оттаскивали товарищи и администратор просил Таирова не вызывать милицию.

Ближе к театру он приободрился и вошел в квартиру, как всегда, радостно возбужденный, чтобы Алиса ничего не поняла.

А она и не хотела понимать ничего, кроме счастья. Ей было хорошо в эти дни «Оптимистической», в дни успеха, она даже забрала комиссарскую куртку из костюмерной: пусть висит в шкафу.

— Хорошо? — спросила она Таирова. — Рассказывай. Все прошло хорошо?

— Блестяще, — сказал он. — Все прошло блестяще. Только если можно, давай не сегодня, я чуточку устал.

*

Каждый раз, когда Алиса читала «Египетские ночи», он начинал думать о Пушкине.

Ему было свойственно переводить стрелку на час вперед. Когда Адриенна читала монолог Федры, он уже знал, что будет ставить «Федру». Лекок предвещал Лекока, «Брамбилла» — «Синьора Формику», О'Нил — О'Нила. Главное — не прерывать последовательности. Одно тут же рождало другое. Надо было только внимательно следить, что происходит в уже сделанном тобой. Его спектакли искали друг друга. Он нуждался в цельности. Буквально был полон гармонией. Часто формальной. Когда трудно было проследить, последовательность складывалась из параллелей, созвучий.

Он не считал это порочным. Весь смысл, вся суть были именно в том, чтобы следить за формой. Композиция подсказывала идею. В композиции он не мог ошибиться. Композиция репертуара.

Это только другие думали, что он ставит разные пьесы, разные

спектакли. Он же знал, что только один-единственный, он писал Камерный театр как стихотворение. Он глядел в театр, как в аквариум, он видел, кто рождается там, у кого какие возможности.

Композиция не давала ему заблудиться. Вела куда правильно.

Он знал, кто на какие роли. Один артист как бы проявлял черты другого. Уходил Церетелли, появлялся Чаплыгин. Он старался не замечать разницы между дублерами. Они сливались с образами своих персонажей. Он привыкал, что замена делала его героев грубей, примитивней. Но спектакли из-за ухода артиста почти никогда не снимал.

Он стал оправдывать изъян исполнения грандиозностью замысла. Ему стало казаться, что важны не актеры, а целое. Он научился прикрывать актера общим решением. И не то что безразлично, кто кого играет, лишь бы рядом была Алиса.

Она никогда не вмешивалась в распределение ролей, да он бы и не допустил этого. Просто знала, что ей достанется лучшее.

Река не иссякала потому, что в ней жила Алиса.

И когда он смотрел «Египетские ночи», постепенно, с каждым вечером, в который шел спектакль, начинали откалываться, исчезать и Рим с его Колизеем, и Египет внутри Сфинкса, и все великолепные мизансцены. Оставались только Алиса и музыка Прокофьева.

Они напоминали ему будущее. Алиса читала Пушкина так просто, так правильно, музыка не подавляла, а придавала ей силы, она впускала музыку в себя. Впору было ревновать ее к Прокофьеву, он обожал Алису и говорил:

— Когда она читает Пушкина, я просто перестаю понимать, где ее голос, где моя музыка. Какая же это сила — ваша Алиса Георгиевна! Для нее не надо ничего перестраивать, она звучит со мной в одном регистре.

И, конечно, сразу захотелось не прерывать это звучание, этот союз.

Теперь он слушал их обоих в «Египетских ночах», не смотрел, а именно слушал. Ему хватало ее голоса, все остальное он мог легко себе вообразить, сам же и поставил. А тут, пока звучал «Чертог сиял», он вспомнил, что сам всю жизнь хотел сыграть Онегина, хватило сдержанных похвал Якова Рувимовича, еще в Бердичеве, когда он напялил берет, а отец, то ли нарочно, то ли запямятовав, кто там в малиновом берете с послем говорит, Татьяна, Онегин... зачем-то сказал: «Ты мог бы сыграть Онегина», заронив в него эту безнадежную мечту сыграть кого-нибудь из пушкинских героев — Германа, Алеко, Дубровского, кого угодно, а лучше всего Онегина по отцовской подсказке.

Когда Гайдебуров дал ему Бориса Годунова в толстовской трилогии, он

подумал — почему не пушкинского? И тут же ответил, что на пушкинского мощи ему не хватало, голоса. Голосом трагедии владела Алиса, а у него был приятный драматический баритон.

На Бориса его не хватило бы, его хватило бы на Онегина.

Потом появился Церетелли, и он вполне мог представить его вместо себя в этой роли. Потом Фердинандов, даже Глубоковский. Жаль Бориса, он вернул его в театр, когда того освободили, но это был уже другой человек, безнадежно больной морфинист, вел себя так, будто притворялся самим собой — импозантным роскошным Борей Глубоковским, кололся к тому времени, где застанет, старался вне театра, прямо сквозь штанину шприцем, и так и умер от заражения крови.

Конечно, он тоже мог бы сыграть Онегина, если бы не умер. Остальных претендентов уже нет. Оставался Чаплыгин, штатный красавец Камерного театра, заменивший Церетелли в двух ролях, но Чаплыгин, несмотря на роскошную infernalную внешность, был все-таки плебей, и как бы ни притворялся Таиров, что доволен, у Чаплыгина не было ни сказочной прелести Церетелли, ни его мягкости, ни его породы.

Он был просто красив, как случается вдруг оказаться мужику, особой, чужой, благородной барской красотой. Это были иллюзия, обман, на которые так падок простой зритель и не замечать которые соглашался Таиров. Какой есть, такой есть. Главное — спектакли идут, независимо от того, кто тебе изменил.

Конечно же, в отличие от Фердинандова или Церетелли, Чаплыгин был несколько прямолинеен, не всё оправдывал, но зато стал неплохим партнером для Алисы и был доволен своим положением первого любовника и... секретаря парторганизации. Он прекрасно мог сыграть Онегина, но лучше всех сыграл бы он сам, Таиров. Жаль, что рядом с Алисой его голос звучал бы мальчишески.

Он представил себе, как это было бы, и рассмеялся.

— Что-то не так, Александр Яковлевич? — спросила помреж, оказавшаяся рядом, когда он расхохотался в самом совершенно не соответствующем месте спектакля.

— Нет, нет, просто я представил себе, что Чаплыгин заболел и мне самому пришлось играть Цезаря. Представляю, как я был бы хорош в тоге! И миртовом венке!

Собеседница не знала — смеяться или нет, она проработала рядом с ним четверть века и была уверена, что для Александра Яковлевича невозможного нет.

Конечно же Чаплыгин-Онегин, музыка Прокофьева, Алиса-Татьяна.

Конечно, она скажет, что стара, а он начнет убеждать, что Сара Бернар сыграла Джульетту в шестьдесят лет, в то время как ей, Алисе...

Он будет говорить, что играть не надо, достаточно правильно прочесть. Она воспротивится, скажет, что он ей не доверяет, стал воспринимать какой-то филармонической актрисой, готовит ее в чтицы, что даже в Художественном с постаревшими примадоннами обращаются иначе.

Вот Ольга Леонардовна все еще продолжает играть Чехова, и он, любуясь ее гневом, начнет говорить, что и не собирается снимать Алису ни с одной из ролей, совсем наоборот, хочет дать ей сыграть Татьяну.

Она еще раз попробует рассердиться, но уже значительно слабей...

Она раскраснеется от волнения и скажет, что он издевается над ней, напоминая о Саре Бернар, но сама конечно же запомнит этот разговор, и Пушкин с полки в его кабинете переселится в верхний ящик гримировального столика, где она станет его почитать на репетиции между сценами, в которых не была занята.

Алиса будет лучшей из Татьян.

Остается пьеса и смельчак, способный ее написать. Единственный безумец, которого он знал, единственный не приспособленный ни к каким занятиям, кроме писания пьесы по «Евгению Онегину».

Он перебрал в памяти всех безумцев. Это могли быть поэты, но они либо эмигрировали, либо умерли. Маяковский мог бы сыграть Онегина. Впрочем, кого из романтических героев он не мог бы сыграть?

Мир опустел, безумцев не осталось. Последний из оставшихся был и неудачником, и безумцем. Кржижановский. Он мог написать. Единственный.

И посвятить спектакль столетию со дня смерти Пушкина.

В тридцать седьмом — сразу две великие даты. Сто лет как не стало Пушкина и двадцатилетие Октября.

К двадцатилетию он планировал много сюрпризов. Для Пушкина только один — «Евгений Онегин».

Почему-то ему показалось, что об этом преждевременно не надо никому говорить, даже Алисе.

Если только Прокофьеву... Нет, и Прокофьеву не надо.

Один только Кржижановский, один только он способен пережить таировский замысел как свой собственный, способен понять всю обреченность, всю невозможность затеи.

Он почувствовал, как возвращаются симпатии к этому чудаку, к этой «кладези премудрости», как он его называл, к этому способному окончательно всё запутать человеку.

Ему захотелось немедленно разыскать Сигизмунда Доминиковича, поделиться, но он и сейчас сдержал себя.

«Не надо торопиться, — подумал он. — Приди в себя, угомонись, вооружись терпением. Служенье муз не терпит суеты».

«Как хорошо, — подумал он, — теперь я все время буду думать о Пушкине».

КЛОУН КРЭГ

Он и в молодости был эксцентричен. Приехал в одиннадцатом году в Москву зимой в одном плаще.

Станиславский подарил ему шубу. Он возмутился:

— Я не боюсь морозов!

Он ходил по Москве без шарфа, с открытой головой. Прохожие не знали, ужасаться или восхищаться, так он был ужасно прекрасен.

Коонен влюбилась в него сразу, как только он появился у них, в Художественном. А сейчас слухи подтверждали, что Гордон Крэг не изменился и в семьдесят лет.

В Малом сел не в золоченое кресло партера, а прямо на ступеньку амфитеатра и так просидел весь первый акт «Волков и овец». Со второго ушел.

— В Малом театре должны играть по старинке, — сказал он. — Зачем все эти нововведения? Люди приходят смотреть Островского, а не поворот круга.

Из лучшего номера гостиницы «Метрополь» выскочил сразу, как вошел. Оставался только один, самый простой, без удобств, там он был счастлив.

«Египетские ночи» отсмотрел честно, от начала до конца, и ушел, ничего не сказав Таирову. Тот познакомился с ним в Риме, на театральном конгрессе, год назад, и они оба остались довольны друг другом.

Когда он пришел в Камерный, Коонен была за кулисами, готовилась к выходу, когда ушел — разгримировывалась.

— Это всё штучки Мейерхольда, — сказал Таиров. — Он не отходит от Крэга. Хочет, чтобы тот высказался о нас плохо.

О встрече с Крэгом она договорилась сама.

— Митиль, — сказал он, — моя чудесная маленькая Митиль.

Сквозь очки глаза смеялись, стоило снять — смотрели обезоруживающе беспомощно.

И вообще он постарел.

— Прости, что не дождался вчера, — сказал Крэг. — Я очень устаю в Москве. Но я успел сказать твоему мужу, что ты прекрасна. Ты ведь хотела услышать именно это?

— Нет, — сказала она, — просто я не видела вас больше двадцати лет.

— Да, я изменился, — сказал он. — Но и ты изменилась, моя дорогая

Митиль. Теперь ты взрослая великая актриса. Раньше я тебе нравился чуть меньше Качалова, а теперь я старик. Ты не знаешь, почему Качалов не пришел меня встречать? Вы по-прежнему друзья? Твой муж не ревнует?

«Почему он молчит о спектакле? — подумала Коонен. — Я здесь не для того, чтобы предаваться воспоминаниям. Неужели действительно Мейерхольд?»

— Я был вчера в театре, — сказал он. — И сегодня пойду. Они не знают, как я ненавижу театр. Москву я вижу только в окне. Это очень красиво. Раньше ты любила прогулки. Ты не против погулять где-нибудь рядом с Кремлем? Твой муж ревновать не будет? Погода омерзительная, но Кремль очень красив. Москва, как всегда, прекрасна.

Когда они шли по Красной площади, он с удивлением прислушался, как она дышит — одними ноздрями.

— Алиса, — спросил он. — Кто тебя учил так дышать?

— Никто, с самого детства.

— Но это же неестественно, — начал сердиться он. — Ты точно так же дышишь в «Клеопатре», я заметил, ты испортишь сердце, о чем думает твой муж?

— У меня всё в порядке с сердцем, — сказала она. — Митиль дышала так же, как Клеопатра, Офелия, вас не раздражало тогда мое дыхание.

— При чем тут дыхание?! — возмущенно закричал он. — Просто я люблю тебя и не позволю никому издеваться над ребенком. Вот откуда эти странные замиранья речи, почему он не дает тебе дышать? Ты выполняешь сложнейшие мизансцены, тебе нужно научиться нормально дышать.

«Не понравилось, — подумала она. — Ищет, к чему бы придраться, не хочет говорить о главном».

— Я вчера был в Госете, — сказал он. — Смотрел «Лира». Михоэлс великолепно дышит, и, вообще, многие актеры прекрасны. Зускин. Ты смотрела?

— Кажется, смотрела, — неожиданно зло ответила она. — Я не помню.

— Ты не могла не запомнить, это прекрасно, начинает казаться, что даже мои предки в древности говорили на идиш. Михоэлс как бы развивает перед тобой логику роли, ты следишь за игрой, как за мыслью, и тебе почему-то не скучно. Там есть место актеру, в этом еврейском театре. А у вас в спектакле ты одна. И у меня ощущение, что ты и всё остальное играешь так же.

— Я играю по-разному, — сказала она, стараясь держать себя в руках. — Просто вам не понравилось.

— Нет, нет, мне понравилось, твой муж — очень талантливый человек, но почему он так муштрует актеров? Я пишу и говорю о марионетках, я не доверяю реальным актерам, они всё способны испортить, слишком люди, но когда я вижу живых марионеток...

— Вам так не понравилась наша труппа?

— Очень, — сказал он сердито, — очень. Они не должны играть Шекспира. Шоу еще можно, Шоу и сам притворщик. Но в Шекспире сразу видно — в ком есть личность.

— Бедная моя Митиль, — сказал он. — Вчера ты была на сцене одна, мне хотелось плакать.

— Таиров — замечательный режиссер, — сказала она. — Мне повезло.

— Значит, не повезло мне. Говорили, что я должен смотреть тебя в «Федре», «Грозе», но вы зачем-то поставили для меня Шекспира.

— Вы же знаете, последний спектакль — самый лучший. И потом всему миру известно, что вы способны смотреть только Шекспира.

— Я способен смотреть только Москву, — сказал Крэг. — Она мне нравится. Здесь лучше, чем было при Станиславском.

— Но Станиславский жив! — возмутилась она.

— Конечно, жив. Но я к нему не пойду. Я никогда не забуду, что он сделал с моим «Гамлетом».

— Все режиссеры невыносимы, — сказала она. — Все не воспринимают друг друга.

— Какая ерунда! — закричал Крэг, и случайные прохожие обернулись на старика, повысившего голос на молодую женщину. — Станиславский — великий художник, но он считает, что одним и тем же ключом можно открыть любого поэта — и Шекспира, и Чехова. И потому он несвободен. Все, кроме Мейерхольда, несвободны, никто не хочет меняться, надо по утрам не узнавать в зеркале своего лица! Думаю, что и твой муж плохо понимает это. Он — прекрасный режиссер, ты — великая актриса, но неужели ты думаешь, этого достаточно? Вчера мне показалось, что больше всего он боится быть непонятым.

— У нас лучший в мире зритель, — сказала Алиса. — Он приходит уставший после рабочего дня, он купил билеты, мы обязаны быть понятыми.

— Но вы же не учительницы! — снова возмутился Крэг. — Кто берет на себя смелость растолковывать Шекспира? Я — нет. Шекспир не дает ответов, он только ставит вопросы. Я должен смотреть на тебя не как на Клеопатру, а как на личность, готовую скорее умереть, чем открыться мне.

— Это было возможно раньше, — сказала она. — Сейчас другая эпоха. Людям незачем задурманивать головы, всё должно быть ясно.

Крэг замолчал, шли они быстро, она тоже из вредности стала прислушиваться к его дыханию, но оно оставалось бесшумным.

— Жить в согласии с эпохой — это страшно, Митиль, — сказал он. — Жаль, что я не видел «Федры». Таирову должно быть очень трудно. Передай, что я всегда буду помнить, каким он был нежным в Риме, при нашей первой встрече.

*

Чтобы спокойно заняться Пушкиным, оставалась одна мелочь, но какая великолепная мелочь!

Оказалось, что у Бородина, того самого, который «Князь Игорь», есть шутка, комическая опера «Богатыри», пародия на оперные штампы и заимствования у итальянской оперы. Такая забавная вампука с моралью — мол, наш фольклор побогаче будет.

Таиров отрядил профессора консерватории Ламма в Ленинград за партитурой, а сам стал работать с Демьяном Бедным над либретто.

Так вот, Демьян принял решение написать пьесу в стихах о Крещении Руси, а вместо князя Гостомысла вывести на сцену самого Владимира Красное Солнышко, который, как было откуда-то известно Демьяну, спьяну окрестил Киевскую Русь. Демьян клялся, божился, плевался, что это всем известно, что получится очень смешно, и Таиров согласился. Особенно соблазнило его, что действие из удельного княжества Куруханского переносится в Киев, а по Киеву он соскучился.

Актеры осторожно намекали Таирову, что неплохо бы оставить либретто как есть, как у В. Крылова, но Демьян уже продемонстрировал Таирову, что такое настоящий раешник, и тот уже совсем расслабился. Кто лучше в подобной работе, чем Демьян Бедный?

И Сталин будет доволен. Демьян ведь тоже живет в Кремле. Они соседи, говорят, что дружны. Ну не взрыв же это храма Христа Спасителя, в конце концов!

Правда, Горький не скрывает, что терпеть не может Демьяна, но что им делить, у каждого своя вотчина. Таирову нельзя было увлекаться чужими замыслами, достаточно своих, только он иногда забывал об этом. Демьян великолепно пройдет по Крещению Руси, а Таиров с наслаждением вернется в свой любимый Киев, в Киевскую Русь, он-то знает, как его

бывшие земляки умеют допиваться до чертиков, как можно их в таком состоянии обратить в любую веру, хоть в православную, хоть в иудейскую.

Он представил себе, как могут напиться три богатыря — Илья, Алеша и Добрыня, — оставив границы свободными для набегов.

Вообще, что такое «лыка не вяжут», можно очень смешно показать, Демьян сумеет.

Жить стало лучше, жить стало веселей. А пародии на оперные штампы помогут всё это представить не слишком серьезно. Конечно, нужна мера. Но не Камерный же театр этому учить!

Великолепно поют актеры — Фенин, Хмельницкий, он уже давно не слышал, как они поют. Недоставало истинно народного представления. От Камерного ничего подобного не ждут. Это должна быть такая лакированная шкатулка с музыкой Бородина. Пусть оформят палешане, лубок должен светиться красками, флуоресцировать.

Как он устал быть серьезным! Всё, что с ним происходит, идет от переутомления, страшного напряжения нервов. И труппа устала. Вот Чаплыгин, Ценин ходят и говорят, что не время ставить «Богатыри», не так всё просто. Они тоже устали. Он убеждал их успокоиться. Надо отшутиться перед Пушкиным. Демьян умеет делать такие вещи, надо ему довериться. Почему-то он вспомнил, как Бедный после премьеры пьесы Луначарского «Бархат и лохмотья» написал эпиграмму:

Ценя в искусстве рублики,
Нарком наш видит цель
Дарить лохмотья публике,
А бархат Розенель.

Наталья Розенель была второй любимой женой наркома, красавицей, актрисой Малого театра. Луначарский ответил:

Демьян, ты мнишь себя уже
Почти советским Беранже.
Ты, правда, «б», ты, правда, «ж».
Но всё же ты — не Беранже!

Все страшно смеялись над Бедным, это было действительно смешно. Вообще, над Демьяном было принято подтрунивать, всегда казалось,

что создавать раёк — несерьезное занятие.

А ведь тут мышление, если хотите знать, настоящая историческая традиция, здесь что-то крепко подслушанное у народа. Бедный возвращал народу свое, а если еще удачно разработать всю музыкальную фактуру Бородина, да еще палешане...

Он поспешил поделиться с Алисой.

— Надеюсь, меня в этом безобразии не будет, — сказала она, посмеявшись над замыслом. — Какую-нибудь Рогнеду не дашь ведь сыграть?

— Твоего голоса недостаточно, — сказал он. — У Рогнеды — настоящая оперная партия. Я предпочитаю, чтобы ты была самым доброжелательным зрителем этой чепухи. Если бы ты только могла представить, как я по такой ерунде соскучился, а мои коммунисты ходят, нудят: «Одумайтесь, одумайтесь!» Надоели.

Если бы Таиров не слыл трезвенником, можно было предположить, что его опоили, так он был счастлив.

Как-то так случилось, что в раскладе с Бедным Таиров не заметил только одного — выиграл Горький. Сталин охладел к бедному поэту. Он навсегда запомнил басню, где пиршество вождей в Кремле Демьян сдуру изобразил пиршеством зверей. Сам Бедный на что-то такое намекал, пока работали, но он так небрежно говорил: «Иосиф на меня сердится», что на это не хотелось обращать особого внимания.

Надо было торопиться репетировать, избавиться от наваждения, от творческого зуда, какого-то внезапно овладевшего Таировым болезненного вдохновения, и вернуться к Пушкину. Он уже нашел задание Осмеркину, художнику «Онегина»: «Ко всему хочу еще раз сказать — макет в результате должен быть предельно простым, легким, прозрачным, внутренне вибрирующим, задумчиво нежным и жизненапоенным, ну, как поэзия Пушкина — не правда ли?»

А пока Камерный забавлялся Киевской Русью. Актеры ходили по фойе в лаптях, привыкали, заодно озабоченно шепчась об опасной затее, звучали гусли, дудки, скрипочки пиликали что-то, напоминающее итальянцев. И совсем уже просто было наступить на грабли, вилы, выставленного вдоль боков сцены реквизита Древней Руси.

Аркадин все время терял корону, Фенин забавлялся в роли жреца Стриги, нет большего удовольствия для актеров, чем играть пьяных, а тут не просто какая-то пьянка, а всенародная, во время которой, не ведая, что творит, царь Владимир предал бога Ярилу, доверился грекам, окрестил Святую Русь, которая до этого не была святой, окрестил статую Перуна в

Днепре, потерял спьяну жену и дочь. Одним словом, допился до чертиков под музыку Бородина.

Таиров захлебывался от смеха, такого Таирова труппа давно не видела, он радовался любой актерской находке, любой импровизации, ему хватало пальца, чтобы вытянуть всю руку. Иногда он, правда, морщился, укоризненно покачивая головой, слушая вирши расшалившегося Демьяна, но достаточно было кому-нибудь в зале рассмеяться, как сразу же успокаивался.

Палешане всё сработали очень красиво — арки, терем, забор, по которому ползала всякая нечисть, — и с полным правом могли возвращаться в Палех настоящими театральными художниками.

Только Алиса, изредка заглядывающая на репетиции, была несколько озадачена этим неудержимым весельем.

— Но это же по-настоящему смешно, — говорил Таиров. — Разве это не смешно?

— Смешно, — отвечала она. — Но как-то уж совсем безответственно. Ты уверен, что это сегодня можно на нашей сцене?

Он смотрел на нее как на ребенка. Что после «Оптимистической» можно было запретить театру — шутить, смеяться над царями, восстанавливать еще одну оперу автора «Князя Игоря»?

Видимо, Алису успели настроить.

— Я удивлен, — говорил Таиров, — до чего же ты иногда ничего не понимаешь. Ты видишь, сколько выходит необыкновенно смешных картин — «Волга-Волга», «Веселые ребята»... Демьян морщится, но они очень нравятся там, наверху, ты увидишь, этот спектакль принесет нам совершенно другую славу, мы сумели быть патетичными в «Оптимистической», сумеем быть веселыми в «Богатырях»! Я снова у себя, Алиса, почему ты не любишь, когда мне хорошо?!

Она успокаивала, что любит, очень любит, просто ей кажется, не изменило ли Демьяну чувство меры.

— А у него и не было никакого такого чувства. Ему и не нужно такого чувства, — смеялся Таиров. — Они же допились до состояния риз, как ты не понимаешь, они пропили Россию, и только Октябрьская революция... Ну что тебе говорить! Демьян знает, что делает, он — свой. Где твое чувство юмора, Алиса?

У нее было чувство юмора, Таиров не прав, но чуточку сильнее было в ней чувство тревоги за него, за Камерный театр.

— Нет, — сказал Прокофьев. — Это невозможно. Нельзя написать лучше Чайковского. Это будет воспринято как гордыня. Писать к «Онегину» стану, когда Чайковский всем надоест. Но такого не случится.

— Хорошо, — сказал Таиров. — Предположим, что вы правы. Но мы пишем не оперу, речь идет о музыке к драматическому спектаклю. Вы сами говорили, что ее должно быть немного, пусть лучше станет лейтмотивной, и зритель будет выходить из театра, напевая. Не нужно создавать новое произведение, нужно помочь актерам выявить свое чувство с помощью музыки. Вся эта пронзительность романа требует такой же пронзительности от музыки, это радость удачи звучит в музыке, радость его собственного вдохновения, он боялся расстаться с романом, так был счастлив, когда писал. Это наша музыка о его счастье.

— Да, — сказал Кржижановский. — Совершенно новая задача. Раньше вы ничего подобного не говорили. Не такой уж это веселый роман. Вы согласились с моим календарем, Онегина вы расписали, что происходит на сцене — закаты, рассветы, восходы, лунные ночи, хмурые утра, вы указали даже под каким углом светит солнце, я помню, 30 градусов, а об утра дуэли вы написали, будто специально для меня — «час, когда хочется убить или быть убитым». Всё это великолепно, но мне казалось, что это прежде всего задумчиво-элегично, а теперь мы предлагаем Сергею Сергеевичу что-то бравурное.

— Простите, — сказал Прокофьев Таирову, — я тут всякие глупости говорил. И над вами смеялся, — обратился он к Кржижановскому. — Не понять было — зачем вы всё это делаете, вот и пушкинисты говорили, что в инсценировке много случайного, но вот о Пушкине всё больше молчали и об этом солнце под углом... Удивительно, что вы это себе так точно представляете. Я пойду.

— Куда вы, Сергей Сергеевич? — удивился Таиров. — Мы же недоговорили. Я хотел показать вам осмеркинский эскиз.

— Осмеркин — очень талантливый человек, — сказал Прокофьев. — И вы с Кржижановским очень талантливые люди. Мне достаточно только что сказанного, я попытаюсь.

И он ушел, оставив режиссера и инсценировщика в полном недоумении.

— В конце концов, всё зависит от Прокофьева, — сказал Таиров. — Мы с вами, дорогой мой соавтор, способны только разложить слова и

поставить свет. Всё остальное сделает Сергей Сергеевич, и как он собирается это сделать, я вам сказать не сумею, а то, что напишет не хуже Чайковского, в этом будьте уверены.

*

Демьян что-то брюзжал по поводу Сталина, он был недоволен, хотел поговорить с Таириным, но тот всё отмахивался — перестаньте говорить ерунду, всё великолепно получается, что вы всё о какой-то антисоветчине, кто может вас в ней заподозрить?

Не знаете вы Иосифа, — сказал Бедный. — Не слишком ли мы перегнули палку? Я ведь не сам тогда из Кремля с семьей уехал, он велел, у нас с ним большая переписка идет, я его как свои пять пальцев знаю.

И Демьян Бедный сунул под нос Таиринову свою барскую изнеженную пятерню.

Вы, что, боитесь, Александр Петрович? — спросил он Демьяна. Есть немного, — оказал Демьян. — Надо знать Иосифа.

Поздно, — сказал Таиринов. — Поздно бояться. Мы потратили очень много денег, вышли за рамки сметы, поздно бояться. И потом, спектакль получается веселый, актеры счастливы, вы видите, как сползаются все работники театра на репетиции, мне приходится прикрикивать, чтобы они вернулись на свои места. Неужели вам это неприятно, дорогой Демьян?

Демьян неопределенно буркнул, пожал плечами и, недовольный чем-то своим, ушел из театра.

«Что с ним? — подумал Таиринов. — Какая вожжа под хвост? Ведь получается же, на самом деле получается. Конечно, если есть сомнения, можно пригласить кого-нибудь из вождей — Кагановича, Калинина, даже Молотова. Пусть посмотрят. Но сначала покажем заводам, предприятиям района, нашей советской общественности, пусть радуется, пусть пойдет слух по Москве. Надо обладать очень изощренным воображением, чтобы увидеть в этой чепухе опасность. Ах, Киеве мий, Киеве мий, прости, что я так посмеялся над тобой, но тебя не убудет, а попы ужасно надоели, история крещения действительно очень смешная, кто додумается искать в этой шутке крамолы, только сумасшедшие. И Главреперткому нравится. Что с Демьяном?»

А Демьяну было паршиво. Равнодушный обычно к проблемам других, он шел по улице и думал, что крепко подставил Таиринова. Будто изменилось время и опасно стало шутить.

«Что он всё кичится своим инстинктом самосохранения? А никакого инстинкта у него и нет, просто повезло с этим идиотом Вишневым. Сам-то любит издеваться над другими, старый черт, — со злостью подумал он о Сталине, — а другим не дает! Если ему басни мои так не нравятся, пусть сам пишет, литератор! Он же всё умеет, ему и карты в руки».

Он вспомнил, как брезгливо взглянул на него Сталин в последний раз на съезде, где Демьян сидел в президиуме рядом с Горьким. Ему показалось, что и взгляд этот был больше для Горького: «И не стыдно вам, Алексей Максимович, со всякой мелочью рядом сидеть?»

И в докладе бухаринском ему внимания особого не уделялось.

Но это даже к лучшему, Бухарин — мальчик для битья. Но за что, за что Иосиф на него взелся? Кто оговорил?

И Демьян в очередной раз начинал прокручивать все подробности своего внезапного конфликта со Сталиным, с последующим выселением из Кремля, где ему было так удобно жить. В конце концов, неизвестно, кто достоин жить в Кремле — этот чертов грузин или он, Ефим Придворов, незаконнорожденный сын Александра Третьего.

Пусть незаконный, а они законные? Пусть мне покажут среди них законных!

Но дальше, несмотря на переполнявшую его ярость, думать не решился, только еще раз вспомнил Таирова и сокрушенно покачал головой.

*

Алиса пришла слушать музыку в кабинет Таирова вместе со всеми.

По привычке, негласно дозволенной ей самим Прокофьевым, она стояла у стены, прямо за его спиной, чтобы видеть руки. Он не любил, когда кто-то стоит за ним во время исполнения — это разрешалось только ей.

Он играл, и она начинала понимать, что его, как и всех остальных, заботит — сумеет ли она сыграть Татьяну, не слишком ли стара. Он сделал всё, чтобы музыка дала ей право играть. Это была тема зрелой, взрослой души, без какого-либо намека на физический возраст.

Татьяна родилась, чтобы понимать всех, даже Онегина. Она была способна подняться над собственными чувствами. Она не ревновала Онегина к сестре в тот злополучный вечер. Ей было жалко Ленского, она ничего не могла сделать, чтобы успокоить его. Нельзя ничего изменить — вот что владело ею. Люди должны жить как умеют.

И Онегин. Жаль только, что так мало места в мире для любви, если вообще она возможна. Скорее всего, любовь — это с тобой, твое и никого не касается.

Куда важнее быть любимым не этим конкретным мужчиной, а Родиной, Богом, каждой секундой пребывания здесь в деревне, миром, который она когда-нибудь вынуждена будет оставить.

И зазвучали вальс, мазурка и тема глубокой печали по уходящей жизни.

Это Пушкин последний раз взглянул в сторону Тригорского, и вместе с ним его милая Татьяна.

Прокофьев всё объяснил лучше Таирова или он так хорошо Таирова понял. До чего был одинок этот самоуверенный человек, склонившийся над клавишами, как берег свою свободу! Он всё знал про Онегина — каждую книгу в его библиотеке, каждый неразрезанный том, он сидел там в сумерках, прислушиваясь то ли к дождю, то ли к собственному одиночеству. Его музыка была про Онегина, и становилось понятно, что образ дуэлянта, бретёра, пародии на человека ушел в прошлое. Это был сильный человек, такой же, как сам Прокофьев, обреченный совершать ошибки. Он ничего не мог с этим сделать. Он походил больше на Лермонтова, чем на Пушкина.

Действовал всегда во вред себе, его глубокая душа не хотела подняться навстречу поэзии, для этого он был слишком саркастичен, хотя поэзию совсем не презирал, убил поэта из привычки самому не быть убитым на дуэли.

Прокофьев напевал что-то себе под нос, играя, и этот мучительно повторяющийся рефрен, почти мурлыканье взрослого мужчины создавало впечатление, что это и есть его онегинское творчество — мурлыканье в сумерках библиотеки. Ему не было все равно, просто не знал, что с собой делать.

С каждым аккордом, с каждой секундой звучания становилось ясно, что спектакль будет, и, не сумев сдержать себя, как только он закончил играть, она крикнула в полной тишине:

— Спектакль будет!

Она надеялась, что Таиров тоже вскочит с места, снимет возникшую в ней неловкость, обнимет Прокофьева, но он молчал.

— Я и не знал, — сказал он наконец, — что Пушкин писал именно про то, что вы сейчас играли. Ведь вы написали, что не хочется умирать, просто нельзя умирать, уйти из этого мира, так и не испытав любви, так и не поняв, что ничего лучше, чем любовь, в нашей жизни уже не будет.

— Вот и Алиса разволновалась, — сказал он, подходя к Коонен. — Что вы сделали с моей женой, Сергей Сергеевич?

— Главное, чтобы Чайковский не обиделся, — сказал Прокофьев. — Я когда писал, все время с ним разговаривал. А так можно? А ничего, если я у Лариных мазурку напишу? Вы ведь не писали. А можно, я для стареньких расстроенных клавикордов напишу?

— А он? — спросил Осмеркин, от внимания вздрагивая всем телом.

— Что?

— Он вам ответил?

— Мы с ним не болтать собрались, — вдруг нахмурился Прокофьев, — а музыку писать.

— Теперь нам нельзя отступать никак, — сказал Таиров. — Вот только «Богатырей» выпущу, сразу начну репетировать.

— Что вы притихли, кладезь премудрости? — спросил он Кржижановского. — Или услышанное не отвечает вашей концепции?

— Сергей Сергеевич, — сказал Кржижановский, — Александр Яковлевич... Простите меня...

Он не мог говорить. Таиров испугался, что Кржижановский сейчас расплачется, меньше всего ему хотелось видеть, как плачет Кржижановский. Слишком часто он представлял себе это.

— За что? — спросил Таиров весело. — За что вас простить?

— Я всё перепису, — сказал Кржижановский и вдруг как-то мучительно церемонно начал кланяться: сначала Алисе, потом Прокофьеву, Таирову, Осмеркину, всем, кто находился в кабинете.

Потом выпрямился и взглянул на них уже откуда-то свысока.

— Вы не думайте, что я безнадежен, — сказал он. — Поверьте, я всё перепису.

И ушел, оставив папку с пьесой на стуле.

*

А тут еще начались переговоры о гастролях в Лондоне. Посол в Англии Майский всячески соблазнял этими гастролями, они должны были проходить на государственном уровне. Решали, что везти вместе с «Египетскими ночами» — «Оптимистическую» или «Не сдадимся»?

«Не сдадимся» Таиров успел сделать сразу после Вишневого, на волне успеха. У автора она называлась «Профессор Отгон» по созвучию с именем главного героя — академика Отто Юльевича Шмидта, начальника

челюскинской экспедиции, бессменного члена общественного совета Камерного театра, тоже друга Таирова. Он не обращал внимания на ничтожность пьесы, гордился, что грим главного исполнителя так откровенно напоминает его самого. Ему льстило таировское внимание. Он принял подарок.

— Будьте любезны, Александр Яковлевич, — сказал он Таирову, — повнимательней к деталям. На все вопросы я отвечу, всё вам исправно доложу, а то слишком пафосно может получиться.

«Не сдадимся» Таиров делал по пьесе Семенова, автора злополучной «Тарповой». После ее прочтения становилось ясно, что пьес за это время автор так писать и не научился. Оставалась надежда на художника.

Лучшие его художники к тому времени уже умерли — два Георгия, Якулов и Стенберг. Рисковать же с пространством Камерного Таиров не любил, да и вообще рисковать с такой темой было нельзя, и он пригласил Татлина. Тот не только к Камерному, вообще к театрам отношения не имел и содружества с ними не искал, если только ради заработка.

Считался среди художников гением-одиночкой, чем-то вроде медведя-шатуна.

Не понравиться Татлину было опасно, лучше не знаясь с ним. Татлин слыл для театра человеком трудным — своей внутренней тяжестью, постоянной правотой, меняться он не собирался, ходил по законам театра извилистыми дорожками. Но за ним стояли такая тревожная художническая жизнь, такая огромная неустроенность, что Таиров рискнул. Пространство Татлина придавало спектаклю необходимый вес.

— Провалимся, — сказал Татлин, прочитав пьесу.

— А вдруг?

— Непременно провалимся — пьеса дурная. Но, так как я ничего в театре не понимаю, провалиться не страшно.

И сдержал свое обещание. Провалился. Вместе с драматургом и постановщиком.

Провала этого постарались не заметить, никто больше не ставил о челюскинцах, а Отто Юльевичу нравилось, что про него и грим у актера очень похож.

Спектакль сдержанно ругали, сдержанно хвалили, он был из тех, с которыми Таирова, кроме работы, ничего не связывало — ни особая вера в автора, ни привязанность к актерам. Алиса не была занята.

Он поставил быстро и уверенно, будто отписался.

Главное — Пушкин.

Москва гудела. Удивительно везло Камерному в это невезучее время,

легла карта.

Таирову завидовали открыто, некоторые просто перестали здороваться — какие могут быть гастроли, когда МХАТ Второй закрыт, над Мейерхольдом — тучи, время для искусства неподходящее, а ему — орден, потом еще один орден и вдобавок ко всему гастроли в Англии.

— А правда ли, что Александру Яковлевичу на съезде по физиономии съездили? — спросил один из доброхотов Алису. — Давно хотел у вас спросить. Или это слухи? Хотя свидетели есть.

— Думаю, вы ошибаетесь, — ответила она. — У Александра Яковлевича нет врагов. Это клевета. Да и съезд был давно.

— А вы все-таки расспросите, — сказал доброхот. — Не дай бог, просочится.

Но она не спросила — ни тогда, ни потом. Между ними не было принято говорить о неприятном. Он не позволял себе ее расстраивать чепухой, она старалась тоже.

Жизнь ничем не должна была отличаться от искусства Камерного театра, одна красота на сцене, одно сияние.

И люди вокруг хорошие, даже Мейерхольд. Когда ему плохо, он вспоминает, что на свете есть другие. Вот поздравление с юбилеем Камерного прислал, здоровается.

Вообще, атмосфера значительно потеплела, когда стали бить. Люди потянулись друг к другу. Разругали Шостаковича, и все вспомнили, что есть на свете хорошая музыка, пытались возразить, но в основном ограничились ропотом. Они не успевали следить, когда чрезмерная хвала, а Шостаковича всегда хвалили, переходит в чрезмерную ругань. Но какую-то закономерность, кажется, начинали замечать. Художники шарахались от похвал, как от ругани, ждали подвоха.

Таиров же репетировал «Богатырей» весело, успокаивал и себя, и других, что всё идет великолепно, несмотря на то, что парторганизация очень уж расшевелилась, и Чаплыгин, великолепный в роли разбойника Фомы, приходил к Таирову и предупреждал, что надо думать о последствиях.

— О каких последствиях, Коля? — возмутился Таиров. — Какую ерунду ты говоришь? Хочешь, я приглашу Кагановича?

Но Коля оказался прав, Таиров не учел силы анонимок во все партийные организации. На Камерный театр их шло особенно много, чуть ли не столько же, сколько и на Большой. В них говорилось о разврате Коонен, с кем — непонятно, не приводилось ни одного факта, о неприкрытом западничестве Таирова и о пасквиле на русскую историю,

который он готовит вместо с Бедным в «Богатырях». Еще недавно большевики были готовы списать в утиль всю старую Россию, но теперь Сталин начал нажимать на патриотизм в преддверии будущей войны. Шутить над историей стало опасно.

— Саша, о тебе говорят много лишнего, — снова предупредил Леонид Яковлевич.

Таиров едва сдержался, чтобы не выругаться, — спасла бедность нецензурной лексики.

А между тем парторганизация снова затосковала, хотя все были заняты в спектакле — в паузах успевали проводить какие-то свои пятиминутки, бегать куда-то с портфелями, возвращаться.

Надо было торопиться. И Александр Яковлевич стал устраивать один общественный просмотр за другим, народ веселился, полный успех, уже можно было приглашать кого-нибудь из правительства, и он, не советуясь с Демьяном, пригласил Молотова.

— Что ты наделал, Саша! — сказал тот. — Этого твердолобого? Ты нас обоих погубил. Прощайся с биографией.

Молотов сидел в ложе безучастно, семья смеялась, актеры видели, как он после спектакля приготовил ладоши, чтобы аплодировать вместе со всеми, потом передумал. Под каким-то предлогом отказавшись зайти к Таирову в кабинет, перекинуться двумя словами, как любил говорить Таиров, быстро ушел, не дожидаясь семьи.

Таиров беспокойно взглянул на Жемчужину и впервые увидел, какие у нее гневные глаза, и гнев этот адресовался совсем не Таирову и не спектаклю. Обычно прямая, в этот раз она не нашла силы говорить и, расцеловав его и Алису, ушла вслед за мужем.

Тут Александр Яковлевич впервые понял, что действительно что-то происходит.

А наутро, 30 октября, «Правда» разразилась статьей «Фальсификация народного прошлого», написанной Платоном Михайловичем Керженцевым. Тем самым, что был председателем Комитета по делам искусств, разрешил ставить «Богатырей» и сам рекомендовал Таирову Демьяна в авторы.

И «Богатырей» не стало. Не стало палехских мастеров народного творчества, классика народного райка Демьяна Бедного и народного артиста Таирова.

— С Таировым покончено, — сказал труппе заместитель Керженцева Боярский. — Считайте, что его уже нет. Вам надо думать о себе.

И Таиров действительно, как говорили злопыхатели, лежал у себя

наверху в квартире с капустным листом на голове. Алиса пыталась уговорить его поехать во Внуково, в «коробчонку», или, если возможно, куда-нибудь подальше от газет — в Крым, например.

Он молчал, она знала, чего ему стоит это молчание, ни одним словом не отвечал ни ей, ни кому-либо. Когда пришла Ольга Яковлевна, он впервые, не боясь ее обидеть при Алисе, сказал:

— Вы обе в этом ничего не понимаете, — и встрепенулся только один раз после звонка Вишневого: — Как быть, что делать?

Но получил в ответ:

— Думай сам, Саша, ты и меня, и себя поставил в безвыходное положение. Учти, я тоже об этом безобразии выскажусь.

Если бы Таиров мог себе представить, что о его беде говорили другие известные люди, история Камерного театра, несмотря на его живучесть, здесь бы и прервалась.

Станиславский:

— Большевики гениальны. Всё, что делает Камерный театр, не искусство. Это формализм. Это дяляческий театр, это театр одной актрисы, Коонен.

Самосуд, художественный руководитель Большого театра:

— Постановление абсолютно правильное. Камерный театр — не театр. Таиров — очковтиратель. Идея постановки «Богатырей» порочна. Демьян Бедный предлагал мне эту пьесу еще в Михайловский театр, но я от нее отказался.

Мейерхольд:

— Наконец-то стукнули Таирова, как он того заслуживал. Я веду список запрещенных пьес у Таирова, в этом списке «Богатыри» будут жемчужиной. И Демьяну так и надо. Но самое главное, что во всем виноват Комитет и персонально Боярский. Он меня травит. Пока в Комитете будет такое руководство, искусство развиваться не будет.

Вишневский:

— Поделом Демьяну, пусть не халтурит. Это урок истории, «не трогай наших». История еще пригодится и очень скоро. Уже готовится опера «Минин и Пожарский: спасение от интервентов».

Клычков, писатель:

— Кому дали на поругание русский эпос? Жиду Таирову да мозгляку Бедному? Ну, что можно, кроме сатиры, ожидать от Бедного, фельетониста по преимуществу? Но кто-то умный человек и тонкий человек берет их за зад и вытряхивает лишнюю вонь.

Охлопков, художественный руководитель Реалистического театра:

— Сейчас надо быть на страже. Это сигнал. Пьесы надо давать читать коллективу. Надо осторожно относиться к репертуару. Для нашего брата — большой урок.

Булгаков:

— Это редкий случай, когда Демьян, при его характере, не будет злорадствовать, не будет подхихикивать над другими. На этот раз он сам пал жертвой, пусть теперь почувствует, каково это.

И так далее и тому подобное.

Спектакль велели списать. Специальная комиссия установила, что перерасход на постановку превышен больше чем на сорок тысяч. И актеры, нашептавшись вдосталь, сплотились вокруг парторганизации с желанием отмежеваться от всей этой, как оказалось, антисоветской истории.

Репертуар игрался, за ним следил заместитель Таирова по художественной части Лукьянов, ни в чем не повинный человек, очень преданный Таирову, сам же Александр Яковлевич ни в зале, ни на сцене не появлялся.

— Алиса Георгиевна, — сказал Чаплыгин, — так делу не помочь, я должен созвать собрание коллектива, пусть кается, часть вины мы возьмем на себя. Все, в конце концов, участвовали в этом безобразии.

— Какой мерзавец, — сказал Александр Яковлевич, когда Алиса сообщила ему о собрании. — А возможно, и не мерзавец, кто знает, может быть, это единственный выход. Пусть они видят, что в Камерном умеют признаваться в ошибках. А Демьян сбежал?

— Сбежал, — сказала Алиса. — Носа не кажет.

— И правильно сделал. Он — известный человек, не привык, что так бесцеремонно. Это мне, эстету проклятому, стоит всё терпеть, а он-то в чем виноват?

— Саша, — сказала Коонен, — прости меня, дуру грешную, неужели нас арестуют?

— Хуже, — сказал он. — Театр могут закрыть. Скажи Чаплыгину, что я приду на собрание, пусть сообщит.

— Тогда я выступлю, — сказала Алиса. — Если они, эти неблагодарные, хоть словом оскорбят тебя, я выступлю.

— Это худшее из того, что только могло прийти тебе в голову, — сказал Таиров. — А я думал, ты умнее всех. Терпи, родная, терпи.

И она терпела, всё собрание терпела, физически чувствуя, как у нее появилось за эти три часа несколько седых прядей.

А он сидел посреди зала, как зачумленный, окруженный пустыми рядами, в то время как со сцены ученики во главе с опытными дирижерами

из Комитета обличали учителя в целой цепи идеологических ошибок, почти в диверсии, ни словом не упоминая об «Оптимистической».

«Почему он молчит? — тосковала Алиса. — Он же умеет отвечать как никто, и почему он все это терпит, молчит?»

— Много ошибок, — сказал Чаплыгин. — Каждые два года — ошибка. «Заговор равных», «Багровый остров», «Наталья Гарпова», «Патетическая соната», теперь вот злополучные «Богатыри».

— Тирания, — сказал Ценин. — Средневековая тирания.

«А ведь мне с ними сегодня вечером играть, — подумала Коонен. — Сумею ли? Сумею».

Потом студент Юдин обиженно рассказал залу, как их, молодых студентов Гэктемаса, принуждали к клакерству, подсаживали в зал, говорили, в каких местах аплодировать. К этой информации артисты отнеслись индифферентно. По наводке им никогда не аплодировали. Они считали, что аплодисменты им были заслуженные, кровные.

«Извольте получить, — подумала Алиса, когда студент испуганно сел. — Так вам и надо, дорогие мои коллеги. Будто вы не знаете, что клакеры в каждом театре есть, зритель — существо робкое».

Одной из прелестей игры с залом, если ты не занята в спектакле, было приоткрыть дверь из коридора и в нужный момент хлопнуть в ладоши, чтобы зал немедленно подхватил. Она обожала это занятие, зрителю нравилось смотреть, только он не был уверен — в каком месте можно аплодировать.

В это время как бы в подтверждение Алисиных мыслей кто-то из судей зааплодировал одному из особенно разнузданно выступающих, заявившему, что в этом театре вообще работать нельзя, Таиров — трудоголик, репетирует по ночам, один артист от усталости на репетиции ногу сломал, другой — просто помер.

— Умер? — в ужасе перепросил Боярский. — На сцене?

— Нет, дома. От сердечного приступа.

— Почему нам не сообщили? — обратился Боярский к замдиректора. — Положите партбилет!

«А он беспартийный!» — хотела крикнуть из зала Алиса, но передумала, не надо давать им повода для веселья.

Потом артистка Бояджиева по наивности спросила: а за что, собственно, ругают «Богатырей», ведь их само же начальство и разрешило? На нее зашикали — ты не знаешь, ты не присутствовала. Где она должна была присутствовать? А Ценин даже сказал презрительно:

— Дура.

В общем, начинался обычный актерский, бездарно поставленный шабаш. Плохо было то, что он сам так и продолжал все-таки сидеть в зале и слушать.

Единственный, кто не явился осуждать его, это Аркадин, он сказал своим:

— Послушайте, не позорьте театр, — и уехал на рыбалку от греха подальше.

И тут молодой режиссер Камерного сказал:

— А мы еще хотим «Евгения Онегина» ставить. Представляете, что это могло бы быть!

— Ну, этого мы не допустили бы, — сказал Боярский. — Не беспокойтесь, Пушкина в обиду не дадим.

«А вот я тебя по морде», — подумала Алиса и только собралась двинуться к сцене, как Александр Яковлевич поднял в зале руку, будто собирался что-то сказать, потом быстро опустил и, подавшись слегка вперед, все так же продолжал сидеть.

— Вы готовы что-то ответить? — с надеждой спросил Чаплыгин.

Но Таиров молчал.

«Чего он ждет, — подумала Алиса. — Когда начнут говорить обо мне, что я одна в театре, что всё делается только ради меня? Он и тогда будет молчать? Это что, стратегия у него такая, тактика? Разве он не чувствует, что я умираю?»

Он чувствовал, но продолжал молчать. Все три часа он продолжал сидеть в пустоте зала и слушать. Он даже ни разу не оглянулся на нее, она стояла в бельэтаже, она была не нужна ему в этот момент.

Она была не нужна ему в этот момент, она, отдавшая свою жизнь Камерному, бросившая ради Таирова славу, успех, Художественный театр, вверившая ему себя, дожила до того часа, когда он не нуждался в ней.

— Алиса Георгиевна, — спросила устроившаяся за ее спиной гардеробщица театра. — Почему Александр Яковлевич не отвечает? Они же всё брешут.

Но он продолжал молчать.

Боярский сообщил, что в самом скором времени по Камерному будут сделаны оргвыводы, жаль, что Александр Яковлевич не посчитал нужным даже объясниться с коллегами, очень жаль. А он, дождавшись конца, вышел из зала, поднялся домой и остался наедине с Алисой.

— Что с тобой, Саша? — спросила она. — Почему ты молчал?

— Мне было очень трудно молчать, Алиса, — сказал он. — Но я не слышал, что они говорили. Перед самым собранием я сказал себе — не

отвечай ни единым словом, не прислушивайся к их клевете, думай о чем-нибудь хорошем. Я думал о тебе, Алиса.

*

«Дети солнца» создавались в аду. Вновь назначенный директор Камерного театра требовал от Таирова отчета о каждом шаге. Стараясь не смотреть ему в глаза, актеры приносили заявки на роли, сорвали приказ о распределении, настаивая на своих кандидатурах. Требовалось, чтобы он знакомил труппу с каждым этапом работы над макетом. Художником с молчаливого согласия Таирова приглашен был архитектор Щуко.

Власти нужны были доказательства таировской лояльности. Ему дали испытательный срок, это он понял. И принял это легко, гораздо легче, чем болезнь Алисы, она говорила, что страдает не из-за него, что это рецидив еще в детстве плохо сделанной операции аппендицита, но он-то прекрасно знал, кто виновен в ее болезни. Она могла выдержать многое, кроме унижений, чувство собственного достоинства было ее ахиллесовой пятой, но сейчас она страдала, что унижают его, а он терпит, лишь бы она была спокойна, лишь бы сохранить Камерный театр.

Много лет она смотрела на этого человека в кабинете в кругу лампы, на это не сразу ставшее любимым лицо и понимала — он заложник своей любви к ней, он выдержит всё, чтобы она могла играть.

Одного не понимала, где он этому научился, что давало силы — знание людей, адвокатская закалка или что-то тайное, обещанное отцу. Она знала, что он — еврей, думала в эти дни про это и никак не понимала, что это знание может ей дать.

Он прежде всего Таиров, режиссер с мировым именем, умница, интернационалист, добрый и вдохновенный человек, униженный собственной труппой.

Ей хотелось сказать: «Саша, бежим! Куда угодно, только подальше от этого кошмара. Не может быть, чтобы мы не нашли работы. Вишневский помог бы устроиться на маяке, где-нибудь в Феодосии, ты был бы зрителем, а я сидела бы у моря и смотрела вдаль».

Она так реально видела себя сидящей у моря, что забывала про собственную боль.

А он что-то дописывал, дорисовывал, бойко вставал и шел на репетицию, чуть-чуть замешкавшись, прежде чем открыть дверь.

Только она одна знала, чего ему это усилие стоило.

Труппа разделилась на его сторонников и противников, требовалось мужество, чтобы держать спектакль в кулаке.

Он уговаривал ее не играть в «Детях солнца», но она не соглашалась оставить его одного — все-таки даже один взгляд ее неподвижно мерцающих глаз наводил на особенно распоясавшихся ужас.

Он вел себя как пай-мальчик, репетируя под присмотром директора и партийной организации. Он учился быть несвободным.

Его одергивали и говорили, что он неправ. Он не возражал и, не повышая голоса, обещал, что подумает. Потом делал все-таки по-своему. Они ничего не могли без него, только унижить, они были беспомощны без его умений, понимания театра, они были никто, пустое место. Ее присутствие не позволяло его раздавить.

Спектакль складывался из-под палки. Возможно, это был единственный спектакль на свете, рожденный в результате насилия. Требовался выкидыш, аборт, что угодно, лишь бы выбросить на помойку этот плод общественных усилий, но спектакль вышел, и, когда на премьере кто-то из актеров неуверенно зааплодировал, вызывая режиссера, он появился из кулис, как обычно праздничный, радостно возбужденный, и раскланялся перед умирающей от скуки публикой.

Выдержать «Детей солнца» было нельзя, как нельзя выдержать сочинение, написанное без единой ошибки, по всем правилам, твердой рукой.

Она любовалась им, пока он так стоял, не предполагая, как ему не хочется впервые в жизни стоять рядом на сцене с этими предавшими его людьми, как ему хотелось бы умереть здесь, прямо сейчас, от разрыва сердца, чтобы они казнились его смертью всю жизнь. Она-то знала, что не будут, — просто еще одно событие какой-то бесконечной пьесы. Значит, так надо по сюжету.

Какая ерунда! Ей даже стало легче от собственных мыслей, захотелось поделиться с ним, как вдруг она заметила, что он как-то несколько раз сжал руку, а потом выстрелил пальцами в воздух, не случайно, а так, чтобы она заметила. Это был знак, предназначенный ей, это означало, что у него действительно болит сердце и он боится — не заметит ли этого зритель. Она успела крикнуть помрежу, чтобы дали занавес, и побежала к нему, но он как-то очень уверенно отвел ее помощь и пошел наверх к себе в кабинет незнакомой старческой походкой.

«Детей солнца» снисходительно хвалили, приговор был отсрочен на некоторое время, но, по его сведениям, — а он продолжал действовать, несмотря ни на что, он должен был защитить ее от любого удара —

приговор готовился иезуитский, узел вокруг шеи стягивался медленно, там, наверху, решалось — уничтожить его сразу или попугать перед концом.

МХАТ Второй убили сразу, Мейерхольда долго мучили, но все-таки закрыли театр. Почему цацкаются с ним, что придумали, какую кару?

Но это была не кара — хуже кары. Камерный театр слили с Реалистическим. Таирова — с бывшим мейерхольдовским учеником Охлопковым. Наказали обоих, посадив в одну банку. Теперь оставалось только следить, кто из них выносливей и ядовитей.

*

Николай Охлопков был преданнейший Мейерхольду человек, его актер, его ученик, и потому в своей знаменитой речи «Мейерхольд против мейерхольдовщины» на собрании художественной интеллигенции Мейерхольд не оставил от Охлопкова живого места. Как у всех тиранов, чрезмерная верность была у него под подозрением. Он обвинил Охлопкова в своих же собственных грехах. Он утверждал, что его ученики своим творчеством скомпрометировали его метод.

Таиров крикнул ему тогда из зала:

— Не втирайте нам очки!

Мейерхольд предавал их анафеме, отказывался от собственного отцовства.

Охлопкова он обвинял в плагиате и прямом воровстве, других учеников — в формализме, чтобы снять те же обвинения с самого себя. Длинная цепь проклятий обрушилась на учеников, особенно на Охлопкова. Хитроумная самозащита не спасла Мейерхольда, но вошла в историю. Охлопков, один из самых талантливых людей в режиссуре, остался навсегда прежде всего эпигоном Мейерхольда, заимствующим приемы мастера.

Клеймо удалось поставить. Он был растерян. Если он в чем и походил на своего учителя, то в методах воздействия на людей. Он усвоил, что режиссер обязательно должен быть деспотичен и коварен. Он старался, но что его коварство рядом с мейерхольдовским?

Спасла Охлопкова только актерская судьба. К тому времени он снялся в нескольких фильмах, приглянувшихся партии и народу. Особенно «Ленин в 1918 году» Ромма, где он играл рабочего Василия, спасающего жизнь Ильича. Большой, очаровательный, со смеющимся детским лицом, Охлопков вызывал доверие власти.

Тем не менее за свои режиссерские грехи он был послан на «перековку», и именно руководимый им Реалистический театр слили с Камерным.

Кто-то хотел столкнуть художника с художником, Таирова наказывали Охлопковым, Охлопкова — Таиривым. Эксперимент ставился некрасивый, бесчеловечный, с ними поступали, как с неразумными детьми. Но это было легче, чем полное уничтожение театров. Здесь гладиаторам давалось право — убить или умереть самому.

Там, где вмещалась политика, остается только фабула, о внутреннем мире можно и не вспоминать.

Таиров встретил эту меру наказания спокойно. На сборе двух трупп подошел к Охлопкову, протянул руку:

— Будем дружить.

— Будем воевать, — ответил тот.

В нем жил воинствующий дух Мейерхольда, другого примера у него не было. Пожать руку Таирову — все равно что прокаженному.

Ненависть к Камерному театру для мейерхольдовцев была обязательной. Работать рядом с Таиривым для них было больше, чем наказанием. Это было унижением. Здесь не двух врагов поселяли в одну комнату, превращая ее в тюремную камеру, а два миропорядка. Поставили над ними надсмотрщиков в лице директора и Главреперткома и разрешили работать. Почему бы и нет? Работают же Станиславский с Немировичем всю жизнь!

Они не учли таировского самообладания и того, что он, как заметит позже Паустовский, был «старик любезный, но хитрый, как муха».

Ему сразу стала ясна горячность противника, его не слишком дальновидный ум. Лет на тридцать меньше был у Охлопкова опыт театральных страданий. Опасен был не он, а то, что могут натворить люди в его собственном доме, Камерном театре.

Таиров пренебрег еще одним унижением, решил его не заметить, занял позицию глубокой и долгой обороны.

Прежде всего он решился на самое трудное — ничего не ставить. Он не принял вызова — чьи спектакли лучше, не дал возможности для сравнения. С этого дня от имени Камерного театра спектакли ставили его собственные актеры и среди них Михаил Жаров, еще более популярный по кино, чем Охлопков, успевший столкнуться с ним в одном спектакле Театра имени Мейерхольда «Смерть Тарелкина», где они играли вместе. Жаров мог считаться отступником: он добровольно перешел от Мейерхольда к Таирову, Охлопков же был изгнан.

Жаров был всего лишь актером, поставившим под присмотром Таирова один спектакль, Охлопков же — настоящий режиссер. Но в те нетребовательные к искусству времена, где чем хуже, тем лучше, скомпрометированный дважды — Мейерхольдом и Комитетом по делам искусств, — Охлопков проиграл, а Жаров выиграл. Спектакль Охлопкова провалился, а Жарова — имел успех. Охлопков не выдержал «Очной ставки» — так называлась пьеса Льва Шейнина и братьев Тур, поставленная Жаровым. Самим выбором названия Таиров как бы издевался над Охлопковым, но в такой же мере над самим собой.

Репертуар Камерного театра окрасился в какой-то постыдный цвет, перелицевался. Таиров решил сделать себя неузнаваемым. Но чужими руками. Охлопков мог как угодно негодовать, буйствовать, переманивать актеров. Они предпочитали доверять Таирову. Своим спокойствием в этой ситуации он выигрывал их доверие.

В театре шли настоящие дискуссии, на которых Таиров большей частью молчал, Охлопков же метал громы и молнии.

Чего он только не говорил, и надо сказать, что не очень талантливо. Оратор он был никудышный.

— Сколько лет существует театр и еще не закрыли! — кричал он. — Ну и дипломат! Мы всегда говорили, что Таиров — это большой дипломат! Вот такого бы в завхозы взять. Он и дом выстроит, и общежитий настроит, вот это человек!

Так орал Охлопков, а Таиров слушал, возможно, предупрежденный кем-то, что не стоит бросаться в дискуссии, а может быть, и сам догадался. Давал своим актерам ставить спектакли от имени Камерного театра, сбивая бдительность руководства.

В те два года никто не знал, о чем он думал, на что надеялся. Даже Коонен. Она боялась его тревожить расспросами даже во время прогулок, ей было страшно вдруг не понять, он вел себя как хладнокровный игрок за рулеточным столом. Мало ставил — мало проигрывал.

Охлопков же спешил, оскорбляя противника.

А тут еще стряслась беда — закрыли Театр имени Мейерхольда, и от всех, в том числе и от них, потребовали осудить опального мастера, которому оставалось жить на свете всего два года.

И Охлопков осудил. Со всей горячностью обиженного на учителя ученика набросился он на Мейерхольда, обвиняя и охаивая, разоблачая формалистические грехи. Он каялся, что работал с ним, отказывался от своего ученичества.

Здесь он рассчитывал на Таирова — кто же, как не Таиров, вечно

оскорбляемый Мейерхольдом, униженный им неоднократно, должен был выступить и пнуть своего врага? Все ждали выступления Таирова. Не только Охлопков, даже Коонен была уверена, что он скажет... Он не выступил, он даже не пришел на собрание по поводу закрытия Театра Мейерхольда, не осудил, не лягнул поверженного. Дети! Что они знали о трагедии человека, лишившегося своего театра?!

И, если бы не предрассудки режиссерской братии, кто знает — не было ли это еще одной возможностью забыть режиссерскую рознь, стать друзьями.

Таиров этого не сделал. Он не пришел к Мейерхольду, не выразил сочувствие, но и в осуждении Мейерхольда участвовать отказался. У него еще оставался какой-то шанс уцелеть, побороться, кто как не Мейерхольд способен был его понять?

Это не слова. Между ними в ту пору завязался такой мощный бессловесный диалог, какой редко услышишь в жизни.

Мейерхольд, хлебнувший зла, теперь не желал такого же зла Таирову. Он оценил его маневр — согласие жить бок о бок с Охлопковым. Возможно, даже понял, что оказался недальновидным, когда ему самому предложили слиться с Театром революции. Он отказался, он был слишком горд. Советы ему давала Зинаида Райх — не Алиса Коонен. А это была совсем другая актриса и другая советчица. Их с Мейерхольдом связывала страсть, а страсть не лучший советчик.

Что могла знать Райх о пути Мейерхольда к своему театру? Что хотела знать?

Чего не знала Коонен о Таирове? Она была рядом с ним, для нее театр и создавался. Но он молчал, не жаловался, не спрашивал совета, и она с невероятным уважением, в какой уже раз за жизнь наблюдала эту чудовищную борьбу, которую вел любимый человек, и понимала, как ей повезло.

— Ну, Таиров! — кричал на собрании Охлопков. — Хитрец! Дипломат! Столько грехов, столько закрытых спектаклей, а живет, ставит. Вы думаете, он враг Мейерхольду? Он только притворяется врагом, а на самом деле — из одной стаи. Где он, почему не высказывается?!

Так, или почти так, говорил Охлопков, а Таиров молчал. Ему советовали выступить даже такие люди, как Калинин, Литвинов, но он молчал.

Совесть всегда была его первым подсказчиком, нравственное чувство. От других режиссеров его отличало следование главному правилу — никогда не бить лежачего. И вообще никого не бить.

«Падающего подтолкни» было не для него.

Он сам знал глубину пропасти, на краю которой оказался, и глубоко сострадал Мейерхольду. Он не выступил, ничего не сказал — ни порицания Мейерхольду, ни сочувствия не выказал. И этим своим молчанием покориł театральную Москву.

Возможно, это даже понравилось Хозяину, кто знает? Тот провоцировал, но презирал поддающихся на провокацию.

Во всяком случае, сначала глухо, потом открыто газеты стали обсуждать, имел ли право Комитет по делам искусств так поступить с обоими театрами, не изуверство ли это и когда наступит предел испытательного срока.

— Саша, может быть, тебе пора хоть что-то сказать? — спросила Коонен.

Он молчал, он молчал два года, что стоило еще немного помолчать?

Ни с кем не хотел делиться своим молчанием, даже с ней. Жизнь продолжалась, Камерный театр существовал, буквы его имени с фронтона не были сбиты. Он мог выйти из театра и вернуться обратно, не ошибившись дверью. Он возвращался всегда к себе. Пусть в дом, где чужие люди, пусть ему пока не дают работать, главное — чтобы уцелел дом.

— Прости, что ничего нового не играешь, — говорил он Алисе. — Я сейчас тебе ничего дать не могу, идей нет. Но я вернусь, Алиса, обязательно.

— Я знаю, — отвечала она.

Так или почти так шла их жизнь эти два года.

А потом кто-то махнул рукой — пусть живут. И в октябре 1938 года Охлопкова с его труппой в сильно поредевшем составе перевели в Театр драмы.

А Таиров завертелся, ах, как он мудро завертелся, ни на один день решил не оставаться в Москве. Надо было забыть об этой истории, развеяться, а главное — напомнить всем, кто наказал, о себе.

Он попросил отправить театр на Дальний Восток для обслуживания частей Красной армии, совсем недавно победившей на Халхин-Голе японцев и теперь живущей в ожидании праздника. Этому ходу обрадовались, удивились.

— Ну, Таиров, ну, дипломат, — говорили в Москве. — До чего же ловко! Всё развязал!

Какая была особая ловкость в том, чтобы отмыться и забыть? А если одновременно и выходило что-то ловкое, политическое, то только потому, что инстинкт самосохранения, впитанный в Ромнах с молоком матери,

оставался еще у него на губах.

Вся ловкость заключалась в том, что сохранить себя можно, только сохраняя других. Пока будет жить Камерный театр, ничего не случится с Таировым.

Плохо было только то, что он стал как-то резко и часто болеть.

— Мы почти сравнялись с тобой, Алиса, — сказал он. — Не одно, так другое. Но с болезнями как-нибудь еще можно справиться.

Так он наивно считал, так думал. Что за дело было ему до собственного здоровья, когда оставался жить Камерный театр?

За очень короткое время на дорожку он сумел поставить два спектакля — «Сильнее смерти» Жаткина и Вечоры и «Чертов мост» Алексея Толстого. Он догадался, что отсутствием вкуса в выборе названий уже нельзя никого удивить, лишь бы были на злобу дня. Заголовки газетных полос определяли репертуар.

«Сильнее смерти» — пьеса о женщине-ученом, привившей себе бациллу чумы. Ее играла Алиса, и можно поклясться, что ни один ученый в мире не ставил на себе смертельный эксперимент с такой радостью, как она в уже свободном от посторонних Камерном театре.

Сюжет «Чертова моста», вероятно, мог пересказать, и то с трудом, только его автор Алексей Толстой. Что-то о попытке фашистов захватить власть в Европе. Комедия.

Кажется, Таиров начинал привыкать ставить плохие пьесы. Можно было ехать, но до того следовало еще пережить режиссерскую конференцию в июне 1939-го.

Ему было чего бояться — на конференции придется говорить, а стоит ли?

— Вы не выступите, Александр Яковлевич? — спросили в Комитете. — А то, если вы хотите...

— Будут ловить, — сказал Вишневский. — Никаких полемик вокруг твоего имени, Саша. Я тоже помолчу.

И теперь Таиров сидел в президиуме, сверкая улыбкой авгура. Он был уверен, что его изучают. Ищут, в чем изменился. А он и не собирался меняться. Пусть ищут.

Он с удовольствием и сам рассматривал зал: приветствовал, раскланивался, прижимал руку к сердцу.

Лето стояло очень жаркое, и вчерашние красавцы — актеры, режиссеры, Завадский, Берсенев и другие — казались в своих расстегнутых у шеи белых сорочках, в широких по моде брюках, скорее, агрономами, чем художниками, даже мелиораторами. Он сам был одним из таких

мелиораторов с уставшим от жары и жизни лицом. Но зато не забывал улыбаться.

Его появлению радовались многие, но как-то сдержанно. Все-таки он был чужак, никакого отношения не имел к системе Станиславского, а именно вокруг нее должна была развернуться полемика. Он мог вести себя здесь как иностранец, почти не знающий русского языка, и он своим положением воспользовался.

Вишневский сидел в президиуме за ним и мог в случае чего скорректировать поведение.

А пока Таиров мечтал только об одном — чтобы скромной его персоне безразлично в связи с какими проблемами не уделяли никакого внимания.

Он попытался поймать взгляд генерального прокурора Вышинского. Тот улыбнулся благосклонно.

Очень хорошо. Вышинский пять раз смотрел «Адриенну», приходил на «Жирофле». Его можно было причислить к доброжелателям Камерного театра. Участие Вышинского не в политических процессах, как обычно, а в первой режиссерской конференции придавало всей затее большой размах.

«Мне бы в МИДе работать, — подумал Таиров. — У Литвинова. Послом в какой-нибудь банановой республике. Или консулом. Лишь бы океан был рядом».

Назывались имена тех, кто в президиуме. Его имя встретили хорошо, скромно. Но зато, когда назвали Мейерхольда, в зале начались овации, люди встали.

Мейерхольд умоляюще протянул руки к залу, старый позер, зал не унимался, тогда он шмыгнул куда-то в третий ряд президиума и скрылся за спинами. Таиров сидел в первом, с краю, ближе к кулисе маленькой сцены Дома актера.

«Они собрались совсем не ради меня, я в прошлом».

И почувствовал даже какой-то укол ревности. Мейерхольд считался мучеником.

Вышинский хорошо говорил о политике партии и правительства по отношению к интеллигенции. Когда произносил фамилию Сталин, участники начинали бешено аплодировать, но уже нельзя было переаплодировать оваций Мейерхольду.

«Это плохо, — подумал Таиров и пожалел бывшего врага. — Это очень-очень плохо».

Мейерхольда он не мог видеть, но понимал что тот чувствует то же самое.

Присутствие Мейерхольда наэлектризовало зал. Все смотрели не на

докладчиков, а куда-то далеко, за Таирова, он даже наклонил слегка голову, чтобы не мешать.

Пока был жив Станиславский, о Мейерхольде старались не думать. Потеряв театр, он как бы похоронил себя в Оперной студии, помогал Станиславскому. Но стоило Станиславскому год назад умереть, как началась какая-то свистопляска вокруг Мейерхольда.

Появились статьи, осуждающие уже снятого бывшего председателя Комитета Керженцева за волонтаристское решение так жестоко расправиться с выдающимся мастером. В Союзе писателей Фадеев устроил встречу с Мейерхольдом, и, судя по пересказам, тот очень толково объяснял, в чем его ошибки и что он собирается делать дальше.

Потом крайне успешно восстановил собственный «Маскарад» в Александринке, об этом тоже писали. Его явно извлекали из забвения. Зачем? Не затем ли, что кто-то должен занять место Станиславского? А Мейерхольд оказался самым близким ему человеком.

В последнем интервью Константин Сергеевич со всем своим простосердечием заявил, что Мейерхольда он считает единственным режиссером сегодня, других просто нет.

Как хорошо принадлежать к тем, кого нет! На Станиславского не принято было обижаться, об ушедших — или ничего, или хорошо. Лучший так лучший, кто спорит?

Странно было бы, назови он лучшим Немировича-Данченко, их отношения к концу совсем обострились, и ничего нет удивительного, что Немирович на конференцию не пришел, сообщил, что ему неможется.

Кто-то из зала предложил почтить память Константина Сергеевича вставанием, все встали.

Конечно же Мейерхольд.

Пока Таиров возился с Охлопковым, в мире происходили удивительные вещи. Люди стали «милость к падшим призывать». Сами? Или дано указание?

Интересно, если бы не его собственные усилия, помогла бы ему театральная общественность? Вряд ли. А у Мейерхольда и подавно не было шансов.

Только Станиславский. Но Станиславский умер, и, значит, речь пойдет о его так называемом преемнике.

Народ хотел Мейерхольда. Но при чем тут система Станиславского и что понимает Мейерхольд в этой системе? Любопытно, любопытно.

Вот Михоэлс — умница. Говорит с трибуны, что тоже имеет право на собственную систему, что при всем преклонении перед Станиславским он

никак не может понять, как при помощи «кусков», «сквозного действия», «круга внимания», даже «метода физических действий» оправдать привычку Тевье-молочника постоянно изъясняться притчами, как объяснить логикой поэзию — не вернее было бы методу психологического анализа роли предпочесть свой собственный образный метод?

Он говорил как еврей. Разве еврея можно объяснить при помощи системы Станиславского? И, пока он говорил, все, в том числе и Таиров, следили за движениями его волшебных рук в воздухе над трибуной. Из-за этих, самых выразительных в Москве рук Таиров и не принял его когда-то в студию Камерного. Они могли быть руками ремесленника, торговца, менялы — только не актера. А вот оказалось... Как же он тогда ошибся. А если честно, он просто не понимал, что этот очень некрасивый, очень еврейский человек будет делать в Камерном, кроме как напоминать ему, Таирову, о его собственном происхождении.

Кажется, Михоэлс не обиделся, они были дружны все эти годы, но в начале своей речи Таирова в числе учителей не назвал. Станиславского, Мейерхольда, даже Радлова — только не Таирова.

Ну и хорошо, что не назвал, настоящим его учителем был тот таинственный индифферентный лысый человек, первый перебежчик от режиссуры, из-за которого чуть не сорвались гастроли Камерного в тридцатом. Слава богу, не сорвались. Алексей Грановский. Вот из-за кого бы сегодня закрыли Госет, он был замечательный режиссер, исключительно формально одаренный. Всегда был немного под влиянием Таирова, правда, в этом не сознавался. Кажется, умер в Париже, снимая кино, от какой-то жуткой болезни, глаза вылезли из орбит, ужас, что это за болезнь! И жена его, Саша Азарх, умница, хорошая актриса, вернулась в Москву за вещами, и в первый же вечер ей отрезало трамваем ногу, теперь преподает в училище у Михоэлса.

Страшная судьба! Можно было предположить возмездие за грехи, за отступничество, но Бога, как известно, нет, — судьба.

Чтобы быть убедительным в своей речи, Михоэлсу не хватает Грановского, хотя тот был молчун при жизни, а этот вдохновенно красноречив.

Захотелось немедленно договориться с Михоэлсом о встрече где-нибудь на Тверском, рассказать о Якове Рувимовиче, о Бердичеве.

Он едва удержал себя от этого желания.

Вот, снова о Мейерхольде, об образности в «Даме с камелиями», там, где Райх, как фишка, падала на зеленое сукно рулеточного стола. Мизансцена, трудно спорить, интересная, но Райх для фишки крупновата и

никогда не вызывала в Таирове сострадания.

А вот потянулись «чеховцы» — Сушкевич, Берсенов, вполне благополучные молодые люди, они в «Ленинском комсомоле», их хвалят, а тот, единственный, маленький, веселый, с непомерным интересом к себе и с таким же непомерным собой недовольством, тот, которого он встретил ночью в Берлине на Фридрихштрассе в крылатке и цилиндре, — какого-то ужасающе неприличного, развязного, успевшего в две минуты сообщить, что театр здесь никому не нужен, пусть они не верят в свой успех, всё врут, ничего не смыслят, — тот, лучший из артистов, торчит сейчас где-то в Голливуде, снимается в небольших ролях и, кажется, учит других гениально, как он сам, играть, в том числе и по Станиславскому. Как же, научатся они играть, как Михаил Чехов, как же...

«Где-то с ним в Голливуде и мой Соколов, — подумал Таиров. — Интересно, о чем они говорят при встречах. Вспоминают ли Москву, Камерный театр? Вряд ли».

Да, Чехов был само несовершенство, но абсолютно неотразимое, мог проникнуть в угольное ушко образа. Как уверенно он уехал, когда ему отказали в праве играть «только классику, никаких советских пьес».

Ну и напрасно, здесь у него был свой театр. А впрочем, театр этот два года назад закрыли, и нет уверенности, что присутствие Чехова помешало бы его закрыть.

Они тоже ссылаются на Мейерхольда. О Станиславском в основном говорят режиссеры из провинции, им нужно какое-то мощное подспорье для работы, они растерянные, пугливые люди, очень часто Таиров встречался с ними, говорил о системе Камерного театра, они только делали вид, что слушают, их интересовало одно — секрет его успеха на Западе.

Он был для них чужой, режиссер для Интуриста, эстет.

А Мейерхольд не чужой? Мейерхольд не эстет? Почему? Так ли уж отличаются их с Таировым биографии? Чем Таиров рафинированнее Мейерхольда? Почему они того считают своим?

Потому что у всех одна и та же в России альма матер — Художественный театр. И у Мейерхольда тоже. Он мог сколько угодно отрицать натурализм Станиславского, уходить далеко-далеко, но главному научил его Станиславский. А кто учил Таирова? Если только Яков Рувимович и братья Адельгейм...

«Черт возьми, — думал Таиров, — откуда же я взялся? У меня нет корней, нет биографии, только Камерный театр и Алиса. Правда, она тоже, в какой-то мере, художественница, так что меня с натяжкой можно считать в этой семье внучатым племянником. Нет, дальше Художественного Россия

никуда не пойдёт, она нашла свой театр, больше ей ничего не нужно.

А Мейерхольд — это Станиславский, бунт блудного сына, возвращение. Это, в конце концов, его большевизм. Возможно, подлинный.

Речь идет не просто о режиссере, а о режиссере-коммунисте, у которого закрыли театр. Что ж, скольких коммунистов просто не стало, партбилет не спасает положения.

Нужно что-то другое, чего так не хватает Мейерхольду. Нужно не быть впереди прогресса, как говорил покойный Тарелкин, не лезть поперёд бабки в пекло, не совать нос куда не надо и, главное, самому не топить других, вот, пожалуй, что действительно главное».

Теми же овациями был встречен Мейерхольд. Теперь он отнесся к ним спокойней, переживал.

От него хотели услышать многое. О том, что пережил, и что собирается делать дальше, и каково это — отказаться от собственных умений и привычек, и что его объединило со Станиславским?

От него ждали помощи те, кто пусть в меньшем масштабе, но пережили подобное, теряли театры, пережили проработку, в зале сидели битые люди. Мелиораторы.

Они уважали его за мужество, за то, что не покаялся, не сказал ничего постыдного, отказался слиться с чужим театром. В общем, все совсем-совсем иначе, чем поступил он, Таиров, и теперь оставалось только понять, что поддерживает дух в этом неукротимом человеке, помогая ему оставаться художником.

Вишневский подтолкнул Таирова сзади: мол, послушай, послушай.

Почему-то стало неприятно.

А тут еще обнаружилось, что говорить Мейерхольд будет по бумажкам, одну из которых ему откровенно, на глазах у всех, подсунул новый председатель Комитета Храпченко, и он начал, путаясь в этих бумажках, сунув в них свой длинный нос, объяснять потрясенному залу, что с ним поступили справедливо, что он отказывается от всего и начинает жить сначала, что ни одно из его умений ни ему, никому другому больше не пригодится, что даже «Маскарад», сделанный только что в Ленинграде, пройденный этап, что советский режиссер — это прежде всего организатор. Он хотел объяснить, что значит быть организатором в театре, и стал снова говорить и ссылаться на вождей, приводя зачем-то в пример Ленина, глядящего собаку в минуты спора с противниками и умеющего стрелять на охоте из винтовки метко, но иногда мимо, потому что куропатка не враг, и он, Ленин, в эти минуты задумывается, представляя перед собой настоящего врага...

О боги, что он говорил!

И зал затих в страхе за этого великого, абсолютно раздавленного человека, а уже под конец, когда он произнес фразу «и в то время, когда я был в карантине...», Таиров не поверил услышанному, захотелось, чтобы он повторил эту фразу. И Мейерхольд повторил:

— Когда я был в карантине...

Фразу абсолютно ерническую, не подходящую к моменту, — под карантином подразумевалась опала, закрытие театра, так вот:

— Когда я был в карантине...

Стала ясна полная несерьезность его самобичевания. Он говорил абсолютную правду и одновременно врал. Он презирал самого себя, когда говорил, но своих палачей он тоже презирал несомненно — надменный, легкомысленный, высокомерный, ничтожный, великий.

И когда он закончил панегириком в адрес подправленного лично Сталиным фильма Довженко «Щорс» и зал попытался снова из последних сил поддержать его овациями, Таиров боялся даже взглянуть в сторону Вышинского.

Всё было кончено. Мейерхольд неисправим.

И Таиров мысленно поблагодарил тех, кто отсоветовал ему выступить.

«МАДАМ БОВАРИ»

Молчание, молчание... Рассеянно улыбаясь, она ходила по квартире, пытаясь его не тревожить. Поднималась ночью и бродила. Это началось еще в Москве.

Незачем было будить его, идти на сцену. Ничего нового она тогда не репетировала, но привычка работать по ночам осталась. И она, убедившись, что Таиров спит, выходила на кухню. Жесткошерстый шпиц Микки, живший у них уже несколько лет, вскакивал тоже бесшумно, поглядывая на хозяйку. Она садилась, брала Микки на колени и начинала дремать сидя.

Такое складывалось впечатление — глубокая ночь, спит усталый от забот человек в кабинете, ему снится женщина. Он видит себя спящим — вот она встала осторожно, пытаясь не разбудить его, нащупала шлепанцы в темноте, набросила халат, ушла куда-то от него вглубь квартиры. Вот зацокал когтями их пес, завертелся на месте, тяжело дыша, зазвенела струйка воды во сне, это она наливала себе воду из чайника в кружку, вот скрипнул стул, твякнул пес и успокоился.

Она занялась делом. Можно было продолжать спать.

Хорошо, что ей теперь постоянно нездоровится. Наверное, это и есть творческое состояние — когда же оно, наконец, придет?

Алиса сидела на кухне со шпичем на коленях, дремала и ждала, пока оно снова придет, это состояние, такое сладостное — почему он не познакомил ее с этим раньше?

Бес сочинительства начинал проникать в ее душу.

Нет, на самом деле конечно же всё было сочинено Флобером, ей только захотелось пересочинить, представить себя на сцене, пока он спит. Она сидела на кухне в халате, лунный свет падал из окна, голуби ворковали во сне на подоконнике, она улыбалась, представляя себя Татьяной из не поставленного им «Онегина».

Томик Флобера на французском лежал на столе. Мадам Бовари на целых два года стала ее сновидением, неразлучной компаньонкой.

Она листала и листала роман, ей всё казалось, что оставались еще склеенные неразрезанные ею страницы, а в них — секрет, в них — разгадка.

Она могла разбудить Таирова и спросить — можно ли это играть?

Но решила догадаться сама.

Два года возилась она вот так с мадам Бовари, пребывая в пустоте вынужденного бездействия, пока он подписывал отчеты, ездил по инстанциям, выяснял отношения с Охлопковым.

Работать ей можно было только дома, в театре делать нечего, хоть их квартира и находилась на последнем этаже, прямо над сценой.

Но стоило закрыть за собой дверь, как она оставалась наедине с незнакомой Эммой Бовари в ее родном и ненавистном Леонвилле. Дух авторства неожиданно поселился в ней, и это незнакомое чувство ответственности за судьбы всех сразу было ей приятно.

Она начинала лучше понимать Таирова. Так вот что такое, оказывается, сочинительство! Это следование по пятам за теньями, боязнь окликнуть их по имени.

— Мадам Бовари — это я, — сказал Флобер, дописав роман.

Она не имела пока на это имя право — просто любила эту женщину.

Флобер был мужчина, он осуждал Эмму, хотя и приписывал себе ее имя. Между ними были исключительно литературные отношения, театр же — совсем другое, здесь придется всех потревожить, согнать с места и начать сначала.

Надо было самой со свечой в руке идти по пятам за мадам Бовари от мужа к любовнику, потом еще к одному любовнику, потратить всё, что у нее было, на их развлечения, потом в отчаянии, пытаясь уберечь семью от банкротства, прийти к нотариусу Гильомену, жадному сластолюбивому старичку, и, наконец, по темной лестнице подняться за ней в аптеку и заставить влюбленного в нее Жильбера, ученика аптекаря, выдать ей мышьяку. И здесь же, в аптеке, глотать, глотать мышьяк, впихивая в себя пригоршнями, давясь и задыхаясь, чтобы умереть немедленно, спасая себя и мужа от позора.

И уже перед самой смертью, вспомнив, что она Эмма Бовари, молодая, красивая, всеми любимая женщина, потребовать зеркало, чтобы увидеть перед смертью свое лицо.

Эту сцену она часто представляла. Если чего и боялась сама, то умереть некрасивой. Перестать быть женщиной, быть Эммой.

Можно было разбудить его и рассказать о своих видениях. Он не расспрашивал, ему казалось, что она пишет на кухне свой дневник, который вела с десяти лет. Она и правда писала дневник, только не свой, а запутавшейся, бескорыстной, нуждающейся в помощи и не дождавшейся ее мадам Бовари.

Эти два года нужны были, чтобы она писала, чтобы мучилась на кухне вместе с ней бедная Эмма, жалостливо повизгивал шпич Микки во сне,

чтобы протянуть руку и дать ему что-нибудь, когда он, наконец, очнется, а в том, что очнется, она не сомневалась.

Папка всё распухала и распухала, в ней находилось больше шестидесяти эпизодов все еще не написанной пьесы. Эмма Бовари все еще жила по законам Флобера и отказывалась жить по законам Камерного театра, а она всё впихивала и впихивала ее в свое построение, спасала от страшной смерти в Леонвилле и всё не могла спасти.

Пьеса не получалась, нужно было разбудить его и посвятить в тайну ее ночных бдений, ее бессонницы. Но она так боялась увидеть его беспомощные глаза в бессильной попытке понять, что она от него хочет, что можно от него еще хотеть.

И не решалась.

Оставляла на потом, даже не на следующее утро, а на год, на вечность.

*

Благословляю, Александр Яковлевич, — сказал Ворошилов. — Но и предупреждаю. Японцы сумели нам кое в чем сильно навредить, в моральном смысле. При Халхин-Голе, если хочешь знать, Жукову повезло, а так воевать не с кем, армия разложена. Ты Вишневскому не верь, он — оптимист. Вы с ним на пару оптимисты. Оптимистическая трагедия! — расхохотался он. — А вообще, вы мне здорово поможете своей поездкой, молодцы, так держать! Актерам скажи, чтобы держали ухо востро. — Ворошилов, что свидетельствовало об особом расположении, перешел на ты. — Беспорядки наши дальневосточные не критикуй — на ходу подметки рвем. И строимся, и воюем, не придирайся. Будут трудности с устройством, сообщи. Пусть только попробуют театр плохо принять! Своих неприятностей мало, еще добавим, разложились вконец, паршивцы! Ну, с Богом!

— Служу Советскому Союзу! — полушутя, полусерьезно сказал Таиров и уже в спину у дверей услышал:

— И правильно делаешь, что служишь. Алисе Георгиевне твоей — большой привет, она молодец.

Вот так, напутствуемый наркомом обороны, в немалой растерянности Таиров вернулся в театр.

Вишневский, как всегда, напутал — один восторг, одни победные репортажи, и японцы разгромлены, и армия образцовая, и природа неповторимая.

О природе, возможно, правда, хотя врачи говорили, что Таирову и Алисе неплохо бы съездить совсем в другое место — Кисловодск, Минеральные Воды. Но поездка эта ничему, кроме их здоровья, пользы не принесет, а здесь впервые в стране Камерный театр целый год вызвался обслуживать части Красной армии.

Из своих спектаклей он берет только «Адриенну» и «Любовь под вязами», всё остальное — из поставленного другими в смутные охлопковские времена.

Хорошо ли там, на Дальнем Востоке, плохо ли, пусть под пулями, ближе к передовой, только подальше, подальше от Москвы!

Он совсем не страдал, что уезжает, — надоело доказывать право на существование. Он не мог больше убеждать, что умеет ставить спектакли.

Перемена места — перемена счастья.

Им всегда с Алисой везло в путешествиях. Им вообще повезло друг с другом.

Теперь, когда несокрушимое здоровье сменилось неизлечимыми болезнями, они совсем стали неразлучны. Каждый знал, чем помочь другому — лекарства, режим. Алису успокаивало его присутствие где-то неподалеку, он и раньше не мог без нее. Они уже не были просто творческой парой, режиссером и актрисой, даже мужем и женой их мало назвать, они были Коонен и Таиров. Для страны, для мира. Если мир мог думать, конечно, о чем-то другом, кроме войны.

Дальний Восток — то самое «куда подальше», в котором так нуждалась его душа. Они ехали, и всю дорогу он соразмерял свои впечатления с впечатлениями Вишневого, вернувшегося отсюда совсем недавно и сумевшего увлечь идеей гастрольной поездки не только Таирова, но и командование Дальневосточной армии. Оно-то и запросило Наркомат обороны о возможности прислать сюда Камерный театр.

Интересно, как они представляли себе этот самый Камерный театр? Знали ли о разнице между ним и другими театрами? Да и какой она была теперь, эта разница?

Они ехали всей компанией, немного усталые, разочарованные друг в друге, но вынужденные держаться вместе. Неожиданно стало ясно, что двадцать пять лет — это действительно много, что без тепла, излучаемого Таировым, не прожить, без него они пропадут, и пусть этот театр для всех остальных — театр Алисы Коонен, они тоже причастны к его созданию. Сколько страданий вместе, какие результаты!

За окном всё было спокойнее, чем описывал Вишневский, очень уж по-разному они видели мир. Вишневский смотрел не глазами, — какими-то

философскими категориями, он видел не людей, а мигрирующие в сторону будущего массы. Таиров же смотрел реально. Вот баба благодарит за покупку, почти целуя Ценину руку, вот деловито сплевывает окурок пятилетний малыш на ярославской платформе, и не хочется больше жить, вот они стоят толпой и очумело смотрят на поезд, как на чудо, хотя поезда едут мимо каждый день. Конечно же не за поездом они следят, а за пролетающим мимо движением, им нравится, когда обрывается шум, и тишина... и ничего...

Он умел это сделать на сцене, так было в «Негре», когда гремел поезд над влюбленными и свет на них падал только из освещенных пролетающих мимо окон. Он умел это делать.

Жалко людей. Вишневский прав, это была своя нищета, свое убожество. В какой же момент она вдруг стала для него своей?

В вагонах почти не выключалось радио, попросить сделать тише неловко — хорошие советские песни. Много — ансамбля Александрова, его ученика, сокращенного им в минуты безвыходного для театра положения, пришлось пожертвовать ставкой хореографа, и кто из них больше потерял?

Лучшие ушли, а те, кто остался, топчутся теперь вокруг него со смущенными лицами, пытаются понять — не держит ли зла?

Все внезапно озаботились их с Алисой здоровьем, актеры начинали винить себя в том, что произошло тогда в театре после «Богатырей».

К нему больше претензий не было, его простила советская власть, оставила в театре, и, значит, он ни в чем не виноват.

В конце концов, они живы? Живы. Театр уцелел? Уцелел. И никто не помнит зла.

Они не знали, что он обладал счастливым умением забывать ту минуту, тот день, когда была нанесена ему обида.

Это было слишком накладно, мешало работать, а что еще ему надо было в этом мире?

Он ничем не напоминал неуравновешенного, вдохновенного, неуправляемого художника, ни к чему было демонстрировать порывы, главное — не потерять самообладание. А если попросту, они оказались с Алисой хорошо воспитанными людьми, умеющими держать себя в руках.

Если ей и мешали раньше собственные эмоции, то, живя с ним, она научилась их укрощать. Надо было продолжать не относиться к жизни, как к большой неприятности. Всё хорошо. Жаль только, что Пушкина не поставили.

Мир с каждой верстой действительно становился цветным, но это если

смотреть вверх, а здесь внизу он не менялся.

Правда, появилось больше якутских, бурятских лиц, это была их территория, но не они были здесь главными. Главными были грузовики, конвойные, кирпичи, доски. Строились много, но странно — больше сами солдаты, и от того становилось как-то беспокойно. Пакт о ненападении с Германией конечно же отдалял войну, Сталин, как всегда, прав, но надолго ли? Куда он их всех везет?

— Алиса, — сказал Таиров, — мы увидим Тихий океан!

Они ехали уже пять дней, и дорога не казалась мучительной. Вся она была заполнена Таировым, он приходил к актерам в купе, разговаривал, слушал с удовольствием актерские байки, объяснял, что за места, в которых они сейчас находятся, и что будет дальше.

Целый год, целый год! Вот в такое время и выясняется, что собой представляет жизнь — совместную историю или одну голую фотографию. Всё их прошлое было прошлым Камерного театра, мигрирующего двадцать пять лет в разнообразных направлениях.

Надо уметь прощать, всего-то! Актерам надо прощать сразу, как только сделают вольную или невольную подлость. Динамика отношений создается самим театром, здесь не годятся никакие нравственные нормы, просто актеры легковверны и склонны к панике.

Кто дал ему понимание людей, как способных меняться к лучшему? Кто внушил, что театр — это идеал существования?

Если на сцене настоящая светлая духовная жизнь, если ты сам не злодей с надменным лицом, то и люди вокруг становятся лучше. Куда они денутся от тебя, от своих персонажей? Конечно, всё это до новых испытаний. А может быть, они просто соскучились по настоящей работе с ним?

Он потихоньку вызывал их в свое купе и начинал репетировать некоторые сцены из «Мадам Бовари», даже фрагментики. За столом в углу с пьесой в руке сидела встревоженная Алиса. По радио, стараясь не мешать, пел ансамбль Александрова. Так что «Бовари», можно сказать, начала рождаться еще в пути, на колесах, по дороге в Хабаровск.

Репетировал Таиров допоздна, проводнику вмешиваться не приходилось, все были свои, камерники, к ночным репетициям привыкшие, а потом, когда он уставал, долго еще стояли в коридоре, отрешенно вглядываясь во тьму.

Там уже была не подозревающая об их приезде китайско-корейско-монгольско-русская земля, почему-то требующая немедленного раздела и большой крови.

— Александр Яковлевич, — вернулась к нему одна из наиболее активных на собрании артисток, — если вы думаете...

Он не дал ей говорить:

— Едем, дорогая, едем. Вам надо выспаться. Завтра — Хабаровск.

Алиса с презрением пожала плечами.

Встречали их на вокзале с музыкой. Военный оркестр способен своим видом успокоить любую толпу, а тут — всего лишь склонные к излишней аффектации актеры Камерного театра.

Оттого, что всё здесь было ново, даже пасмурное небо в Хабаровске переставало казаться пасмурным, в нем чувствовалась какая-то ласковость, будто Александр Яковлевич и с природой договорился об их приезде.

Встречали их хорошо, но слишком уж мало были похожи эти люди на победителей у Халхин-Гола, слишком уж неуверенно решали, где кому из актеров жить. Чувствовалось, что распределением жилья они занимались давно и почему-то никак не могли договориться. Директор, которого Таиров послал в Хабаровск неделей раньше, встречать не приехал, а ждал его и Алису в гостинице.

— Товарищ Таиров, — отвел его в сторону в помещении вокзала один из отвечавших за расселение, судя по лычкам, майор ОГПУ, пока актеры сидели в автобусах, — вы самый главный? Вы готовы прослушать меня совершенно ответственно?

— Да, — сказал Таиров. — Я готов.

— Директору вашему я не доверяю. Он здесь уже больше недели трется. Напрасно вы его держите.

— Учту, — сказал Таиров.

— Квартиры, по которым мы ваших людей сейчас развезем, — всё больше сомнительные. То есть не поймите меня превратно, это хорошие квартиры, только хозяева в них больше не живут.

— Мы справимся, — сказал Таиров.

— Да не в том дело, что справитесь, а в том, что разные могут быть соседи, как то трепливые старушки, как то забулдыги. Вы актеров предупредите, чтобы ни с кем ни о чем. Вы ведь репетировать приехали?

— И играть, — сказал Таиров.

— Ну вот и репетируйте. Филармония у нас хорошая, вам понравится, а что касается порядка на спектаклях, порядок будет. Договорились?

— Конечно, — сказал Таиров и хотел прибавить «служу Советскому Союзу», но передумал.

— А если уж совсем конфиденциально, — наклонился к нему майор, — дамам передайте — пусть летчикам не доверяют, вы меня поняли,

особенно летчикам.

Сразу же, как только расположились, актеры ринулись искать, где базар, и не потому, что проголодались, их накормили в гарнизонной столовой, а просто по привычке обживаться сразу, ничего не оставляя на потом. Они были очень живучие люди, им нравилось демонстрировать свою приспособляемость, живучесть, они рады доказать себе самим, что не пропадут.

Амур, честно говоря, им не очень приглянулся, серый, бескровный, будто распухшее тело всплыло, но сам факт поразил, что вот они жили-жили, объездили почти весь мир, всё, казалось бы, видели и вдруг очутились, как говорится, в местности совершенно незнакомой, на берегу Амура, у себя на родине, где выяснили, что небо хоть и одно, но везде разное, и нет места на земле, где нельзя было бы начать жизнь сначала.

Алиса и Таиров тоже бродили по городу. К ним был приставлен шофер от командующего с эмкой, но они сказали, что ориентируются легко и любят ходить пешком.

— Ну, ладно, — сказал шофер, — если что, я у театра постою.

И, действительно, пустующая машина с дремлющим в ней солдатом всегда стояла у театра.

Театр оказался очень неплохим, а так как у Таирова нельзя было понять — нравится, не нравится, была бы возможность работать, — то, возможно, и очень хорошим.

С политическим управлением армии и флота он быстро договорился о маршруте — для каких частей и в каких городах играть. Владивосток, Ворошилов, Хабаровск, Комсомольск, Биробиджан, сколько спектаклей, сколько концертов.

Ничего лишнего, как любил говорить Таиров, всё по существу — вот что представляет собой их новое окружение.

— Отдыхайте, — сказали им, — располагайтесь. Мы для вас, вы для нас.

Он заметил, что последнее время рядом с военными людьми, особенно моряками, начинал перенимать какой-то излишне бодрый тон и, отвечая, часто не узнавал собственного голоса, таким он ему казался неузнаваемо фальшивым.

Уходя от них, успокаивался.

«Это актерское, — объяснял он себе, — обезьянье. И вообще мое призвание — море».

Алиса начала было расспрашивать об озере Хасан, о Халхин-Голе, нельзя ли там побывать, ей хотелось сделать приятное героям, напомнить о

подвигах, но почему-то оказалось, что среди их собеседников мало кто воевал на Халхин-Голе, а если и воевал, то говорил об этом неохотно.

Таиров даже немного рассердился, когда они остались одни:

— Алиса, о Халхин-Голе спрашивай меня, пожалуйста, тебе неизвестно, что здесь оказались предатели, что за эти два года сменили двух командующих. Догадываешься, где они сейчас? Ты взрослая, пора понять, что здесь мы гораздо ближе к войне, чем в Москве, рядом могут оказаться чужие люди, болтать не рекомендуется. Предупреди об этом своих товарок, пусть разнесут по трупке. На меня не ссылайся.

Под товарками он имел в виду костюмеров, реквизиторов, помрежа, боготворящих Алису.

А пока не начались репетиции, они гуляли по Хабаровску рука об руку, прижавшись друг к другу, и то, что они уже тысячу раз за жизнь видели, к чему привыкли, почему-то особенно привлекало внимание, вызывая умиление.

— Смотри, Саша, — говорила Алиса, — что делает этот мальчик. Он устроил палку на камне, бьет по ней, уворачивается, когда она летит в него, снова устраивает, снова бьет. Тебе это ничего не напоминает?

Он улыбнулся. На малыша, на кажущуюся бесполезность его занятий было интересно смотреть, а это главное.

Океан же во Владивостоке вызвал такой взрыв актерских оваций, что чудом не поднялся и не раскланялся. Но он был все-таки океан и унижать себя поклонами не стал.

Тихий был совсем другим, чем тот, принадлежащий их сердцу. Атлантический. Они стали так опытны в путешествиях, что научились различать океаны. Тот был порывистым, юрким, несмотря на всю громаду воды, может быть, немного подловатым, а этот, соответствуя жанру, был настоящим, опасным, как слоновья стопа, неподвижным, будто покрытым патиной, глухо ворчащим океаном.

И от обоих не хотелось уезжать.

— Спасибо, Александр Яковлевич, — говорила Алиса. — Как вы всё здорово придумали.

А он довольно улыбался, не потому что все сразу бросились благодарить, а потому что Алиса незаметно погладила его руку.

Господи, сколько еще можно было бы сделать, если бы не эта непрерывная боль!

Все проблемы — и репетиции, и поездки по городам вместе с актерами, и лекции о Камерном театре, и работа с кружками красноармейской самодеятельности — не давали ему забыть, что рядом

граница, и он мог бы глянуть в лицо войны. Пусть бывшей, но чем уж так особенно отличается бывшая от будущей?

Вишневого как боевого офицера туда возили, а ему, поставившему «Оптимистическую», пропуск отказывались давать.

— Неизвестно, что вы там, дорогой мой, увидите, — улыбаясь, сказал командующий. — У вашего брата, режиссера, вот такие глазищи, как у рыси. Да и зачем вам, если честно, смотреть на всю эту...

Он стал спрашивать Таирова, как живут артисты, не тошно ли жить в этих краях; узнав, что Таиров из Малороссии («там мамуля моя старенька»), обещал обязательно побывать на «Бовари», только не в Хабаровске, а когда привезут во Владивосток.

— Меня теперь больше море беспокоит, — сказал он. — Здесь мы как-то пристрелялись.

525 спектаклей показал Камерный за эти десять месяцев, 220 концертов.

К Таирову привыкли. Он стал городской достопримечательностью. Не было дня, чтобы в одном из городов края не возникала его стремительная фигурка, не знающая удержу. Кто видел его на сопках, кто в тайге, кто на берегу океана, и все почему-то одновременно. Непостижимо.

— Славный человек, но больно моторный, — говорили о нем.

— Несolidно, Александр Яковлевич. — говорил командующий. — Я только глазки протру, а вы уже всю Камчатку обегаете, на двадцать лет меня старше, а носитесь, как мальчик. Не японский ли вы шпион?

— Потому вы мне и пропуск на границу не даете, что подозреваете. А между тем я никуда отсюда не уеду, пока поле боя не увижу.

— Ах вы, романтик мой дорогой, — захохотал командующий. — Поле боя! Груда мусора, несколько десятков ящиков из-под снарядов да сожженные танки. Не торопитесь, Александр Яковлевич, поверьте моему чутью, еще насмотритесь.

А он настаивал, настаивал, время их гастролей шло к концу: как было ему отказать?

Он так разволновался, когда понял, что находится в том самом месте, где совсем недавно гибли люди, что не стал даже просить, чтобы ему показали ту маньчжурскую сторону, стоял и смотрел, представляя себе, что здесь могло происходить.

— Наши в танке сидят, — рассказывал сопровождающий его лейтенант, — а другие наши по танку бьют, снимают японца, он наверх забрался, пытается люк сломать, наших вытащить. А иногда танк пустым идет, а стрелок и водитель за ним бегут, из винтовок стреляют. С японцем

воевать почему трудно? Он страха не знает, лезет, куда пошлют, а наш солдат подумает и назад к бабе, на печку. Кому погибать охота? Но бой мы выиграли, это главное.

— А вы сами в сражении были? — спросил Таиров.

— Я командиром был, товарищ главный режиссер. Я еще толком стрелять не умел, а меня командиром поставили, больше некого было.

— Что, все погибли?

— Погибли, — криво улыбаясь, сказал лейтенант. — Только не от японцев.

Когда Таиров все-таки забрался на сопку, откуда была видна Маньчжурия, и, насмотревшись на мирно стирающих в реке свою форму японских солдат, пошел к машине, попрощавшись со своим сопровождающим, тот, постояв немного в нерешительности, вдруг бросился его нагонять.

— Товарищ главный режиссер! — кричал он. — Товарищ главный!

— Я слушаю, — сказал Таиров.

Тут только он понял, что лейтенант за всю экскурсию ни разу не взглянул на него, а сейчас смотрел прямо в глаза.

— Вы Ворошилова знаете?

— Знаю.

Лейтенант охнул. Взгляд его сузился до одной светящейся черной точки.

— Лично?

— Хорошо знаю.

— Товарищ главный режиссер, дорогой мой, скажите Ворошилову, что у нас всех командиров взяли, больше тысячи человек, а они не виноваты, я точно знаю, мы за своего готовы были на смерть идти, а его перед самым боем взяли, меня назначили. Вы меня видите, кто за меня на смерть пойдет? Скажите ему, пожалуйста, что так нельзя воевать, когда ОГПУ боевым командирам приказы отдает. Скажите ему, что от боевой Дальневосточной армии за эти два года почти ничего не осталось. Скажете? Не затруднит?

— А вы думаете, Ворошилов не в курсе армейских дел?

— Как Ворошилов может быть в курсе? Что вы говорите?! — опешил лейтенант. — Это значит, что Бога нет на земле.

Таиров потом встречался с ним в городе, и всегда человек этот воротил лицо при встрече. А потом куда-то пропал, а вместе с ним канул в неизвестность этот невразумительный рассказ о происходящем в районе героических сражений.

Кем он был, безумцем или самоубийцей? Хотя разницы большой нет. А может быть, просто провокатором?

Вторая премьера «Мадам Бовари», как и было обещано командующему, прошла во Владивостоке, и это было единственное событие, заставившее на несколько часов краснофлотцев забыть, что война рядом, что японцы не дремлют, что «если завтра война, значит, снова в поход», как пели по дороге в театр гладко стриженные молодые бойцы.

Они же и сидели на премьере в зале, хором покашливая. Когда Таиров спросил, не демарш ли это, не пытаются ли сорвать спектакль, пуровцы объяснили — пацаны почти все с Украины, вокруг океан, простудились с непривычки.

Но это покашливание, это внимание к самим себе прекратились сразу же, как заговорила Алиса и началась «Бовари». Таиров умел говорить, умел находить фальшивые слова, которые от частого употребления начинали казаться ему правдой, но точно так же во время репетиций умел сбрасывать с души всю за последние годы накопившуюся ложь.

«Бовари» был спектакль, способный играть и в Париже, и в Хабаровске, и в Буэнос-Айресе, и в Ленинграде. Спектакль на все времена. Это был спектакль, поставленный совсем молодым человеком, ни следа старения.

Алиса, Алиса. Алиса, ее не могло быть много, в каждой сцене — Алиса, всегда в другом платье, неузнаваемая, прекрасная, обретшая себя в любви мадам Бовари.

Это было призвание Алисы — играть любовь и смерть из-за любви. Федра, Саломея, Катерина, Клеопатра. Это умела только она, он знал, как сделать, чтобы это ее умение стало понятно многим, для чего он еще был нужен?

Но рядом с совершенством легче выяснить, чему ты сам научился за эти годы, и уже отличить трудно, где ты, где Алиса.

Твой жест, твоя интонация, ее улыбка, твои ритмы, ее пластика, твоя гармония, ее страсти.

Мадам Бовари.

Завораживали долго сменяющие друг друга картины, бесконечная длинная композиция, ее конечно же надо было сокращать, если они хотят через несколько месяцев сыграть в Москве, но как не хотелось! Уехали далеко-далеко, на Дальний Восток, а на Дальнем Востоке забрались еще дальше, в маленький городок Леонвилль на юге Франции, и оттуда уже совсем не было никакого смысла уезжать. Шарманка играет за окном, уютно, подъезжает экипаж, в нем Эмма Бовари с мужем, люди

подглядывают за ними из-за занавесок. Обывательский круг, сокровенное каждой человеческой души, покой, достаток.

Он мог быть доволен художниками Коваленко и Кривошеиной, артистами, собой самим, наконец, но больше всего — музыкой Кабалевского, она чем-то напоминала ту, прокофьевскую, из «Онегина», которую Кабалевский никак не мог знать, а может быть, такая музыка, элегическая, печальная, близкая к трагизму, но в то же время каким-то чудом избегавшая его, была темой самого Таирова?

Он ничего не скрывал от них, они писали, как его слышали. Он обожал смотреть, когда под скрипки навстречу новому эпизоду, новой беде убегала со сцены Эмма Бовари, как откидывается Алиса, когда ее держит за талию один из любовников. Он не ревновал, он знал, что это движение не для него. Но когда она бежала ночью по дороге в Леонвилль, раздавленная горем, дыша тяжело, одними ноздрями, как загнанная лошадь, не останавливаясь, что возмущало когда-то Крэга, он слушал это ее дыхание и плакал. И вместе с ним плакали эти простуженные малороссийские новобранцы, и если в зал проникли тайком шпионы, то они тоже плакали, и новоназначенный командующий Дальневосточной армией, все, все.

Мир был очень провинциален и очень красив, и он забыл, что за его плечами, кроме заботы об этой женщине, было в жизни еще что-то. Он хотел оставаться жить в Леонвилле рядом с ней.

А когда Алиса умирала и требовала сдавленным голосом на прерывистом дыхании: «Зеркало, зеркало!» — чтобы в последний раз увидеть свое лицо, теперь уже лицо смерти, зал, не дожидаясь финала, не только начинал аплодировать — вставал, и Таиров вставал, чувствуя себя краснофлотцем.

Он не хотел прятаться где-то в кулисах, он должен быть вместе со всеми. Это было похоже на «Овечий источник» в Киеве, в девятнадцатом, поставленный Марджановым, когда единым порывом, под пение Лауренсии прямо из театра солдаты отправлялись на фронт. Там был голос революции, здесь — искусства.

Видели бы это будто никогда и не жившие на свете люди из Комитета по делам искусств! Боже мой, видели бы это чиновники, которых приходилось в письмах умолять, убеждать разрешить к постановке спектакль, убеждать, что ничего плохого с нашими людьми не случится, если они поймут, что даже любить женщине на Западе нельзя, что любовь нашей советской женщины совершенно другая, чем у мадам Бовари, и в этом оптимистическая нота спектакля. Он был противен самому себе.

С Дальнего Востока он приехал налегке. Всё дурное оставил там — «Честь», «Очную ставку», «Детей солнца», «Сильнее смерти», как страшный сон, как непригодный инструмент оставляет под верстаком мастер, может, кому пригодится?

Он привез с собой «Бовари» и полностью восстановленное доверие театра. Тяжелая ноша двурушничества упала с их плеч, они выдержали испытание, снова стали друзьями.

Он служил на Дальнем Востоке, как любой призванный служить человек. Он был красноармеец, краснофлотец, всё вызывало к нему доверие, и даже Чаплыгин, сыгравший в «Бовари» любовника Эммы Родольфа, мог быть Таириным доволен. Они оказались востребованными, даже необходимыми, подтвердив, что Камерный театр стал понятным и нужным людям.

Теперь за Таирова можно было отвечать. Он понял что-то главное. Так, во всяком случае, казалось даже самым брюзгливым актерам, даже Ценину, а он-то уж знал Таирова с двадцать второго года.

Кроме «Бовари» они вроде бы могли привезти еще один спектакль — «Клопа» Маяковского, где все актеры, сидя за длинным столом, читали в лицах пьесу, а Таиров с трибуны, как автор, комментировал происходящее.

Он спасал положение. Казалось бы, комар носа не подточит, но в то же время было что-то странное, похожее на эксперимент, и Таиров не рискнул — тем более что к себе как к исполнителю относился с недоверием. О «Клопе» долго еще и с удовольствием вспоминали артисты, но не жалели, что его отставили.

В Камерный театр вошли осторожно, без лишнего шума, без обычных актерских восклицаний. Здесь предстояло жить, и, кто знает, вдруг снова найдутся нехорошие обстоятельства и помешают. Таиров твердо знал, что нет, люди, создавшие с ним «Бовари», самый теплый, самый атмосферный, как принято говорить, спектакль Камерного театра, всегда будут его друзьями.

Убедившись, что театр цел, без всякой помпы, попрощались здесь же, в фойе, сфотографировались на память и разъехались по домам. Совсем на недолгое время театр принадлежал теперь только Таирову и Коонен. Завтра — репетиция.

— Я — молодец? — спросил Таиров.

— Большой молодец, — сказала она, подставляя ему щеку для

поцелуя. Он поздравлял ее с самим собой, молодцом.

В зал они вошли с разных сторон. Воспоминания были одинаковые, но не хотелось вспоминать кучно.

Пусть лучше встретятся на сцене одновременно, из разных углов зала.

Они стояли в темноте, разделенной проходом, не видя друг друга, горел на сцене дежурный фонарь, но почему-то ничего не вспоминалось.

Только «Бовари», только то, что предстояло репетировать завтра.

Таиров озабоченно подумал, что надо бы уже сегодня увидеться с инженерами, разметить установку кругов для вертящегося на сцене Леонвилля. Кругов было три, они вертелись в разных направлениях, как бы создавая объемный фон для Алисы.

В каждой комнате, на каждой террасе шла своя жизнь, ничего не было в этом нового — от «Веера» до «Машинали», — делалось то же самое. В ячейках города или городка — люди, вот они говорят о чем-то, шепчутся, смеются, любят друг друга, потом свет гаснет, зажигается другое окно, два-три одновременно.

Ему нравилось выстраивать разновысотный правильный ритм человеческой жизни. И почему это нельзя считать реализмом? В чем тут неправда? Ведь главное — ракурс. Главное — откуда, с какой точки мы смотрим на нашу жизнь. Жизнь же сама не меняется, просто у нас есть своя точка, мы в ней стоим, оттуда смотрим.

Он не хотел, чтобы стиснули его голову чужие руки и вертели куда смотреть. Он был взрослый, нормальный, усталый человек. Усталые люди — красивые люди. Что-то вроде содержания появляется у них на лице.

Он никому не делает плохого, просто не умеет смотреть с другой точки, не представляет, как это делается.

Искусство — это мир, который ты запомнил. А он у Таирова именно такой — соты города, в них разные люди, их профили, их тени, уравненные в существовании с живыми людьми, и когда в одном окне виден человек, то должно быть понятно, что на него откуда-то смотрит другой.

Люди были связаны одной судьбой, одной декорацией, одним недолгим временем спектакля.

Ему нравились Коваленко и Кривошеина. Ему нужны были сейчас именно такие художники, такие друзья. Ему нравилась семейственность в искусстве, он в нее верил, больше верил в силу стабильности.

Одинокий художник — всегда бродяга, а здесь — общий быт, общие разговоры, что-то, хоть немного примиряющее с жизнью.

Когда умер один из братьев Стенбергов, их искусство распалось. Этим же молодым женщинам он сказал:

— Мне с вами хорошо, только не забывайте: те, кто работает со мной, ни с кем больше не должны работать. С этого момента вы — художники только Камерного театра.

И они согласились. Им было с ним интересно.

И потом — лестно. Экстер, Якулов, Веснин, Стенберги, Рындин и они.

А там еще по пути — Татлин, Судейкин, Лентулов, Кузнецов, Гончарова.

Лучшие.

Они согласились и сделали «Мадам Бовари».

Алиса же из своего угла видела на сцене только саму себя в роли Эммы, ей нравилось.

Премьера в Москве прошла спокойно, не так, как он ожидал. Успех, конечно, но Москва не жаждала ни его, ни Бовари и, вообще, не рассчитывала на театры, как раньше. Спасти людей театры уже не могли. Люди прислушивались к войне. Она была всюду, стояла близко.

Он помнил лицо безумного лейтенанта, клочки дальневосточных разговоров, то, как изменился мир в окне поезда, когда они возвращались, а именно, что он совсем не изменился за год, оставался таким же, зеркально похожим, — неустроенный, неуютный, случайный, какой-то брошенный, предоставивший решать свою судьбу кому-то другому. От полной безнадежности человеческой круговерти, что туда, что обратно, становилось очевидно — мир запутался, и, чтобы разобраться, снова нужна катастрофа.

Он вспомнил, как на каждой станции с риском опоздать артисты мчались в привокзальный буфет и однажды притащили в вагон огромного вяленого омуля. Как они все вместе, и он, и Алиса, разделявали эту несчастную рыбину, сколько было возни, шуток. Единственный глоток надежды — театр.

Нужны были силы, чтобы всем помочь. Он был надежен, мешали только болячки — так он насмешливо именовал свои и Алисины заболевания. Так вот, глядя «Бовари» из зала, ни один врач не заподозрит, что спектакли делали не очень здоровые люди.

Это был настоящий европейский спектакль и совсем не как подражание европейским театрам — те сами уже давно подражали Таирову, — а каким-то духом своим, причастностью к большой культуре, которой уже давно от тебя никто не требовал, если только не ты сам.

И те, кто принимал спектакль в Москве, с опаской поглядывали на него — нет ли здесь подвоха; Таиров, конечно, военный человек, приехал из Красной армии, получил за свою поездку орден, но нет ли здесь какой-то

червоточинки, того самого, из-за чего мы так охотно отпустили его на Дальний Восток, не обвинят ли нас снова в эстетизме, в буржуазности?

И он клялся, божился, негодовал, убеждал, что это наш, советский, абсолютно наш спектакль, только про их жизнь, что Флобер давно входит как обязательное чтение во все университетские учебники, что это не картины разврата, а уроки любви. Что если персонажи и кажутся им уродами, это не наши уроды — западные, что французы ведут себя ренегатски, подло не только по отношению к мадам Бовари, но и к СССР.

Он не понимал — неужели мало спектакля? Зачем убеждать в очевидном? В том, что декорации прекрасные, музыка незабываемая, а Алиса абсолютно живая. Так не играют уже давно — ни в Художественном, ни в Малом, у них стеклянные глаза, они боятся жить, чувствовать, их можно рассматривать только как экспонаты. Что за двадцать шесть лет Камерный не окостенел, но стал мудрей — с какой легкостью отказывается от прежних умений, оставляя только лучшее.

А что лучше? Алиса да еще его неплохое знание сцены. Неужели они так и не пригодятся советской власти?

Но вступились специалисты, профессора, объяснили, пришли Калинин, Каганович — им понравилось. Пришел Литвинов. Он уезжал в Америку специальным посланцем. Сталин понял, что между ним и Гитлером на посту министра иностранных дел не может быть еврей.

— Я вам гастроли в Штаты организую, — шутил Литвинов. — Буду представителем не только СССР, но и Камерного театра. Не грустите, Александр Яковлевич, живы и уже слава богу.

Он ничего не сказал о предстоящем миру, стране, не принято было говорить об очевидном. Правильней продолжать делать вид, что обойдется.

Известие о войне застало их в Ленинграде, куда по старой традиции показывать премьеры они и повезли Бовари. Ленинградский успех вознаграждал за неудовлетворительный московский, они успели сыграть девять спектаклей. И на восьмом он увидел в зале Гайдебурова.

Скажи Таирову, что после стольких лет он встретит Гайдебурова в Ленинграде случайно, — ни за что не поверил бы. Гайдебуров в его жизни был всегда к большим событиям, большим переменам, не важно, к плохим или хорошим, — в каждую эпоху по-разному. Когда-то для Таирова очень хорошим. Он и сам был эпохой, его хотелось назвать Учителем.

— Ведь вы — мой учитель, Павел Павлович, — сказал Таиров.

— Ну, не шутите, Александр Яковлевич, кто у кого учился, еще неизвестно. Я вам больше мешал.

Скарская не пришла, осталась дома, Таиров вспомнил, что она была

старше Гайдебурова почти на десять лет. Сам Гайдебуров служил в Большом драматическом актером и был своей службой крайне недоволен.

— Затхлость, — сказал он. — Не то что у вас. Рутинка и затхлость.

И в этой его уверенности, в том, как он рубит с плеча, было видно, что Гайдебуров все тот же.

— Павел Павлович, — сказал Таиров. — У меня есть совсем немного — свой Камерный театр. Вернее, то, что от него осталось. Вы, по-моему, редко у нас бывали. Авось подойдет и то, что есть. Идите ко мне в труппу. Ставить не обещаю. Но вот играть будете много. Хотите?

— Хочу, — неожиданно просто сказал Гайдебуров. А потом вместо того, чтобы начать договариваться, обговорить конкретности, увлек его в Ленинград, в самые таинственные его дostoевские переулки. Они были совсем недалеко от Александринки и в то же время за тысячу верст от нее. Гайдебуров шел впереди, нырял в арки, проходил насквозь дворы, лукаво оглядываясь — поспевают ли Таиров. Он всегда был для него паймальчиком, талантливым, но не способным разбираться в самых простых вопросах.

— Узнаете? — спрашивал он Таирова. — Припоминаете?

Но Таирову нечего было вспоминать — в те годы, когда он служил в Передвижном у Гайдебурова, вся жизнь и была заключена в самом Павле Павловиче, в его вкусах, прихотях, капризах, в бесконечных спорах на репетициях и доказательствах своей правоты.

— Может быть, и не надо меня? — спросил Гайдебуров. — Я — старик. На что вам старик?

Он вдруг остановился посреди одного серого петербургского двора, стал осматриваться, будто и впрямь не мог найти отсюда выхода, а потом как-то нехорошо посмотрел на озирающегося по сторонам Таирова.

— Вы меня тогда очень обидели, Александр Яковлевич, очень, я вам долго не мог простить, Скарская всё спрашивала — зачем ты всё старые обиды вспоминаешь, смотри, где сейчас наш Саша — высоко летает. А я отвечал — не важно, где летает, важно, как упадет. Смотрю, вы из больших передряг, чем тогда со мной, выходить научились. Читал. Молодец. Вот подумаю, подумаю и на самом деле к вам подамся. Или вы из жалости к сединам меня пригласили?

— Нет, — сказал Таиров. — Я из творческой корысти вас пригласил. Как увидел в зале, понял, что соскучился.

— Со мной не соскучитесь, — сказал Гайдебуров. — Я скучать никому не дам. Вот Скарская на меня жалуется.

Вспомнив о Скарской, он неожиданно заторопился и, заставив Таирова

продираться за собой в небольшой просвет между домами, вывел его к Адмиралтейству.

Большая толпа, задрав головы, стояла на углу Невского и слушала радио. На той стороне — толпа еще больше.

— Что у них там случилось? — с тревогой спросил Таиров.

— Питер, — сказал Гайдебуров и неожиданно шпанисто шмыгнул носом: — Всегда что-то случается.

Они направились к толпе.

— Река жизни, — продолжал Гайдебуров. — Огромная зловонная река. Пока вы по заграницам ездили, Александр Яковлевич, я колхозную самодеятельность поднимал, много всего насмотрелся. Будем когда-нибудь работать вместе, расскажу.

— Простите, — сказал Таиров идущим навстречу мужчине и мальчику, — вы не знаете, что там происходит? Вы — оттуда?

Мужчина недоверчиво оглядел их обоих. Видно было, что они ему совсем не понравились — злой костлявый старик и этот в велюровой шляпе.

— Вы что, не здешние? — спросил он. — С луны свалились? Война. С немцами. Молотов говорит.

*

В Москве театры продолжали играть. Так требовало начальство. Будто ничего не произошло, временное неудобство.

Что-то жуткое, необъяснимое проникло в их жизнь. Время куда-то провалилось, осталось одно ожидание. Труппа жалась всё ближе и ближе к Таирову, он обязан был ответить на любые вопросы. Прежде всего, Алисе.

Но отвечать ужасно не хотелось. Единственное, что он знал, — это еще не конец.

В те дни его тянули в разные стороны, он оказался нужен, вспомнили, что он является вице-президентом Общества по культурным связям с заграницей, что у него мировой авторитет. Несколько раз он обращался по радио вместе с другими к европейским государствам, призывал сплотиться против агрессора.

В эти минуты он чувствовал всё, что должен чувствовать настоящий патриот, — волнение, уверенность в победе, но мысли его были только об одном — Алиса, Камерный театр.

Театр надо было спрятать. Он буквально видел себя, прикрывающим

театр от бомб руками, в воображении ему удавалось это сделать.

Об эвакуации объявлено не было, хотя Москву уже бомбили.

Немцы были близко, и во время бомбежек артисты прерывали спектакли, спускались со зрителями в подвал Камерного, где Таиров ясным и неприятным самому себе голосом говорил притихшим людям, что всё цивилизованное человечество придет на помощь СССР, что нет человека в мире, которого оставит безразличным трагедия нашей Родины.

Приходили даже из соседних домов. Люди доверяли Таирову. Казалось, театр уж точно бомбить не будут, с кем-то там в небе он сумел договориться. Почему-то он начинал рассказывать им о Чаплине. С самых первых дней войны ему виделся Бродяжка, прыгающий под пулями. Он вспоминал чаплинский фильм «Великий диктатор», как из Большой Берты (имя немецкой пушки) беспомощно вываливался громадный снаряд и, как пустая жестянка, плюхался на землю.

Он говорил растерянными людям, что Бродяжка обязательно победит в этой войне, клоуны всегда побеждают, они уходят с арены последними.

И, наконец, об огромной силе своей страны, о Дальнем Востоке, о том, какая мощная у них армия, победили японцев в тридцать восьмом, победят и немцев.

Но больше всего он говорил об искусстве Камерного театра, о спектакле, с которого их сорвала бомбежка, но главное, чтобы не торопились расходиться, мы доиграем, дальше самое интересное. А если время было позднее, просил прийти на следующие спектакли, билеты обязательно перепишут.

И что удивительно, так убедительно говорил, что почти все приходили, им хотелось еще раз услышать этого человека.

А потом объявили эвакуацию.

Пришли работники театра, стали помогать упаковывать вещи, Алиса сидела притихшая, слушала какие-то ужасы про Москву, какая в городе паника, немцы чуть ли не в тридцати километрах, мародеры грабят магазины, с улиц исчезла милиция.

— Не смейте пугать Алису Георгиевну! — крикнул Таиров. — Не смейте всякой вашей ерундой! В Москве полный порядок, всё проходит очень организованно. Как вы представляете себе анархию, если эвакуацией руководят такие люди, как Лазарь Моисеевич Каганович? Почему люди театра так склонны беззастенчиво болтать, почему такие паникеры! Уходите. Мы сами займемся своими вещами, спасибо. Проследите за тем, чтобы в театре не осталось ни одного незаклеенного окна, ни одной незапертой двери. Ключами может владеть только охрана. Другую связку я

возьму с собой. И, пожалуйста, позовите директора, я с утра слышу, каким голосом он разговаривает с людьми.

Но директора не надо было звать, он уже поднимался в квартиру, крича Александру Яковлевичу, что надо что-то делать, на весь Камерный выделено только два вагона, багаж некуда будет деть, надо взять только самое необходимое, близких оставить в Москве, ехать могут только пятнадцать человек, он просит Таирова назвать список немедленно.

И всё это — при сотрудниках. Они бросились вниз с криком, что им не дают уехать вместе с семьями, что наверху готовят какие-то проскрипционные списки — кому ехать, кого оставить, — и тут пришло известие, что Аркадин уезжает в группе Художественного театра и одно место в списке Камерного освободилось.

— Как же мы без Аркадина? — сказала Коонен. — Ты что-нибудь понимаешь, Саша?

Он всё понимал, он крикнул директору:

— Скажите Аркадину, что мы не берем с собой Гайдебурова! Он в Ленинграде. Это вопрос еще не решенный, пусть едет с нами.

А сам думал: «Вот, потерял еще одного из самых близких».

Глубоко задумываться было некогда, мысли только мешали делу, да и что это были за мысли — вопли отчаяния.

Он сидел, глядя куда-то в стену, затем повернулся к директору и сказал:

— Послушайте меня и запомните. Если кто-то из труппы Камерного останется, то мы с Алисой тоже никуда не поедем, нам нечего делать без наших товарищей, мы должны играть спектакли, вы это понимаете? Мы играем их вместе, все незаменимы. Составьте список, без кого вы представляете наши спектакли, я порву его в ту же минуту.

— Хорошо, — сказал директор и исчез.

Причем не фигурально исчез, а навсегда, сбежал с женой, детьми, уехал другим поездом в эвакуацию самостоятельно, но об этом стало известно уже на вокзале, где ни директора, ни вагонов для Камерного не обнаружили, а много было знакомых людей из других театров, вся театральная Москва, которые сочувствие выражали, но помочь Камерному не могли.

А потом он увидел этих двух женщин. Они стояли поодаль в стороне от группы Камерного театра, никак не решались подойти к нему.

По горячей волне сочувствия к этим женщинам он догадался, что спасение в них, и всё хотел припомнить, кто это там стоит, как они добрались сюда, неужели пешком?

И он, и Алиса, и все, кто ехал с ними, шли к вокзалу, стараясь не оглядываться на Камерный театр.

Хуже дня он припомнить не мог — и немцы близко, и грязное месиво под ногами, и дождь в лицо. Но их было много — красивые, сильные театральные люди, а эти-то как?

Непостижимая апатия нашла на него и не позволяла сделать ни единого шага им навстречу. Кто велел им прийти?

Они уже попрощались в Москве. Ольга категорически отказывалась эвакуироваться. Ему удалось только сказать Мурочке:

— Если ты надумаешь приехать, напиши, я тебя жду.

Но та, как всегда, жалась к матери и ничего не отвечала.

Дикарка! Он тоже мог остаться таким, если бы не призвание: оно вызволило из этой немоты, из этой еврейской робости.

Она оставалась, потому что боялась войны. Но война была к ней гораздо ближе, чем к Таирову. Куда они собирались скрыться?

— Неужели она ни с кем не встречается? — спрашивал он у Ольги Яковлевны. — Познакомь с кем-нибудь из наших студентов. Если тебе неловко, я сам познакомлю. Ей тридцать семь лет. В ее возрасте мы с тобой не были так одиноки.

— В ее возрасте, — сказала Ольга Яковлевна, — мы уже давно не жили вместе.

И тут он всё понял — она боится повторить судьбу матери, боится, что ее тоже бросят, уйдут к другой.

Но он ведь никуда от них не уходил, они всегда были рядом. А то, что в его жизни появилась другая женщина, так ведь это была Алиса, его Алиса!

Разве это мешает ему любить их как прежде, что изменилось? Появился Камерный театр, появился смысл жить, как объяснить Мурочке, что Алиса досталась ему от Бога, они же — просто родные, родные навсегда. Какая страшная путаница!

Что от него было нужно войне? Чтобы он сдался? Он, со своей постоянной болью за всех, капитулировал?

— Вспомни Антверпен, — услышал непонятные слова. — Умоляю тебя, вспомни.

«Какой Антверпен? Почему он должен его вспоминать? Антверпен — это где-то в Бельгии».

— Должен же быть выход, — продолжала заклинять Алиса, тряся его за плечо. — Вспомни Антверпен!

Но, к счастью, ему ничего не пришлось вспоминать. Появился добрый

человек, директор Театра революции Млечин, которого привел кто-то из актеров.

Он подошел к отчаявшемуся Таирову и узнал, что документ на эвакуацию тот сбежавший его коллега тоже взял с собой.

— Что за волнения? — сказал Млечин. — Подумаешь, директор сбежал! Мои ждут не дождутся, когда я сбегу. Ну-ка, посчитаем, сколько у вас народа. А декорации ваши где?

И, узнав, что декорации так и не вернулись из Ленинграда, только всплеснул руками, прибавив расстроено что-то вроде: «Ну ничего», — внес их всех в дополнительный список Театра революции, разыскал вагоны, погрузил и увез куда-то в сторону Урала, Сибири, вечное ему спасибо.

Дождь сменился мокрым снегом, немцев в Москве не было, что-то помешало им прийти, две женщины легко сорвались с мест и по опустевшему перрону отправились к выходу. Всё было хорошо. Жаль только, не успели попрощаться.

*

Вагоны, доставшиеся Камерному, были раньше вагонами электрички. Они ехали на север в электричке.

Под стук колес он повторял одну и ту же фразу: «Я плохой отец, я плохой отец».

Сел у окна, завернулся в пальто, начал писать Мурочке: «Приезжай немедленно ко мне». Вот только не мог представить, куда, как, и вообще понять, что это за загадочный Балхаш, пункт их назначения — река, город? Лучше бы это было озеро Байкал, близко по созвучию, он всегда хотел на нем побывать. Нет, все-таки Балхаш, новостройка в буранной степи.

Он продрог. Юра Хмельницкий, один из его актеров, предложил рюмку коньяку. Он отказался, сославшись на печень:

— Предложите лучше Алисе Георгиевне.

Алиса спала или делала вид, что спит, на одной из скамеек электрички, наспех соорудив что-то вроде постели. Рядом с ней — чемоданчик, в нем серебряное платье, туфли, косметика, всё, что она взяла с собой. Алиса!

Он даже не пытался понять, о чем она думает сейчас. Он никогда не пытался проникнуть в ее мысли. Там не было для него места. Да и можно ли было назвать мыслями то, что происходило в Алисе? Скорее, воспоминания, неизвестные ему, иногда она этими воспоминаниями

делилась, и тогда ее прошлая жизнь начинала казаться Таирову абсолютно благостной, какой-то бесконечной сказкой, в которой, впрочем, только и могло возникнуть такое создание, как Алиса.

В них, этих воспоминаниях, было много природы. Казалось, в ней с самого детства созрел живописец и вдруг внезапно, в последний момент, уступил свое место актрисе.

Может быть, всё, что он делает со светом на сцене Камерного, делает для нее, чтобы ей не было так скучно жить? Всё ее пребывание на сцене — догадывалась ли она? — сопровождалось реальной, как бы вырванной из природы картиной: и багровая луна в «Саломее», и облака в «Оптимистической», и поезд в «Нефе», и восход в «Любви под вязами». Не кино, не иллюзорные декорации, какие-то реальные фрагменты действительности, по-таировски мощно поданные.

А уж Пушкин, тот самый, которого ему не дали поставить, — он подумал об этом неожиданно зло, — весь вообще складывался из таких тонких, почти неуловимых состояний природы, которые мог запомнить только не замутненный ничем человеческий взгляд.

Мир глазами Алисы. Он создавал для нее идеальную среду, всё было настоящее, достойное ее таланта, она могла жить здесь, как всегда, не меняя привычек.

Кто-то из актеров, видя, как вертится он под тонким пледом, пытаясь уснуть, предложил ему свой плед, он поблагодарил, встал, прикрыл им Алису.

Ведь это было так нормально, так правильно — думать о любимом человеке.

Странней зимы, чем за окном этой убегающей от войны электрички, еще не было в его жизни. Мгла состояла из всполохов, из бликов, сменяющих друг друга, поезд прорывался сквозь ночь. Это был хороший поезд, в нем ехали самые бескорыстные обманщики в мире, как называл он актеров, актеры обманывают — зрители соглашаются быть обманутыми, и непонятно, чего больше хотела мгла — укрыть их от опасности или сгубить.

Иногда из этой мглы возникали полосы огня и секли окна.

Но это, в конце концов, было движение жизни, он на него соглашался, хуже сознавать, что кто-то другой решил поставить за него другой спектакль, не отведя ему даже эпизодической роли.

Страшней всего было, что к войнам, смертям, бедам он привык. Его даже приучили, что без них невозможно жить.

Их снова гнали в ту сторону, откуда год назад они вернулись. Будто

подскуливали, говоря: «Твоя участь — изгнание, что ты делаешь здесь, изгнание, изгнание», — а он сопротивлялся. Он был у себя, на своей Родине, лишенной крова, почему ему должно было быть лучше, чем всем?

Он ненавидел усложненную психологию — и в жизни, и на сцене. Он считал, что намерения и персонажа, и человека должны быть кристально ясны. Критикам нечего было делать с концепциями в его спектаклях — всё понятно, разбираться стоило в композиции, а это самое трудное. Оставалось только ругать Камерный театр.

Балхаш оказался не озером, не городом, а именно тем самым бураном в степи, сквозь который они ехали, — поселок с двумя улицами, несколькими недостроенными домами и крошечным клубом с еще более крошечной сценой, в которую надо было втиснуть спектакли Таирова.

— Ничего, — сказал он актерам. — И здесь возможен театр.

Это было его удивительное свойство — сначала успокаивать, потом искать выход из положения.

Новый режиссер их театра Богатырев, весь путь опекающий актеров и Таирова, вызывал в нем доверие, и он поделился с ним тревогой.

— Напишите в Москву, Александр Яковлевич, — сказал Богатырев. — Если свободен от театров Барнаул, мы могли бы туда переехать, я бывал в Барнауле, он больше, лучше, настоящий сибирский город.

Таиров написал. Он написал, что всё понимает — война, не до них, но все-таки неплохо бы Камерному иметь какую-нибудь надежную базу, где можно было бы формировать актерские бригады для отправки на фронт.

Неплохо бы иметь хотя бы чуточку более приспособленную сцену, на этой играть невозможно.

— Не слишком ли я их обременяю? — спросил он Богатырева.

— Побойтесь Бога, Александр Яковлевич, — не выдержал тот. — За вами — люди.

Ему так понравились эти слова, что он, объяснив ситуацию, приписал в письме, что просит назначить исполняющим обязанности директора этого человека.

«Поверьте мне, ему можно доверять», — писал он.

Так появился в Камерном новый директор, чтобы на несколько лет разделить судьбу Таирова.

А пока в ожидании решения целый год им пришлось работать в Балхаше.

Главное в конечном счете не то, что тебе предлагает жизнь, а как ты сам воспринимаешь предложенное. И что такое компромисс, как не высокомерие по отношению к обстоятельствам?

Таиров должен был доказывать неизменную живучесть Камерного театра. Он и в мирное время не особенно нужен, а сейчас и подавно.

В конце концов, чем хорош Балхаш? Все, кто ухитрился здесь жить, помогли Таирову заново построить оформление нескольких спектаклей, а то, что не могли изменить сцену, не их вина, проще изменить мизансцену, и вместо второго этажа в «Любви под вязами» на каких-то пристроенных антресолях, скрючившись, стоя на коленях, Алиса играла сцену, где они с Ибеном склонились над колыбелью младенца. Слезы были настоящие.

Но никто, в конце концов, ничего не заметил, здесь и не подозревали, как это могло быть прекрасно, здесь никто не настаивал на прекрасном, лишь бы каждый день сидеть в клубе в ватных штанах и телогрейке и рукоплескать, сняв брезентовые рукавицы.

Это был театр войны. Надо чем-то расплачиваться за право оставаться в живых.

Но зато, оказавшись через год в Барнауле, они испытали такое счастье, будто вернулись домой.

Это был настоящий старинный город — с улицами, деревянными домами, библиотекой, парком, даже баней, и, наконец, театром, выстроенным в помещении бывшей церкви, что, конечно, неприятно, но атеистическое воспитание позволяет.

Город чем-то напомнил Александру Яковлевичу Симбирск, и на удивление даже те воспоминания оказались приятные.

Он снова подумал о Мурочке — как мало уделял ей внимания в Симбирске, да и потом мало, все-таки он был очень плохой отец.

Он ходил по городу и думал о чудесной девушке Оленьке Розенфельд, своей первой жене, о той, у которой было столько взято и ничего не возвращено.

Почему ему всё прощают, этого он никак понять не мог. Почему его окружают люди, не помнящие зла? За что такая счастливая судьба?

В Барнауле он начал ставить всё, что в разных городах страны ставили одновременно с ним другие эвакуированные театры. Это были рекомендованные, одобренные пьесы, единственные из которых полагалось знать о войне, это было необходимо фронту и тылу.

«Фронт». «Небо Москвы». «Пока не остановится сердце».

Это было что-то вроде микстуры, в день по столовой ложке. Как ни странно, она помогала. Это были спектакли надежды.

Здесь он впервые понял, что его умения пригодились — не мировому театру, не специалистам, не общему культурному прогрессу, просто людям, они приходили на спектакли, симпатичные, доброжелательные,

заставляющие забыть о беде.

Здесь, в Барнауле, умер Шершеневич, незадолго до их приезда, он был сюда эвакуирован или сослан, кто сейчас разберет. И почти сразу же умер. Могила его находилась в лесу за городом, и Таиров, стоя над могилой, вспомнил, как Вадим бросился к нему на похоронах Есенина: «Какой ужас, какой ужас!»

По-видимому, он очень боялся смерти, не догадывался тогда, что она будет очень легкой — в полном одиночестве, когда все равно где жить — среди чужих или в земле.

Шершеневич был язвительно красноречив, легко обижал, легко просил прощения, но, в общем-то, несмотря на распри, оставался Таирову хорошим другом.

Какая разница, где поэту быть похороненным, в Париже, Барнауле?

Он не винил себя в смерти Шершеневича, ни в чьей смерти он себя не винил, но вот когда пришло известие о смерти Коли Церетелли, почувствовал себя негодяем. Алиса пыталась его успокоить, но он хотел только одного — не знать, не знать, вернуть всё назад.

Колю эвакуировали в Киров вместе с Театром комедии, Акимов взял его в труппу перед самой эвакуацией, вывез из блокадного Ленинграда.

Коля был страшен, все боялись, что его не удастся довести, — неузнаваемый, беззубый, глубокий старик. В Вятке, куда его все-таки довели, врач прочитала на больничной табличке «Церетелли» и спросила, не родственник ли он Николая Церетелли, знаменитого артиста, она была его поклонницей, еще когда существовал Камерный театр.

— Это я, — ответил Николай и в ту же минуту умер, поняв, что дожил до того состояния, когда его можно было не узнать.

— Не успокаивай, Алиса, как бывший главный режиссер бывшего Камерного театра я скажу тебе — это моя вина. Нельзя быть догматиком по отношению к таланту, нельзя требовать от всех одного и того же — дисциплины, дисциплины во что бы то ни стало, чтобы было неповадно другим. Проклятая профессия, ни себе, ни другим не дающая поблажки.

С того дня, как он узнал о Церетелли, боль совершенно замучила его. Вишневский прислал веселую комедию «Раскинулось море широко», он репетировал, а Богатырев с Алисой думали, как бы отправить его в Москву, здешние врачи ничем не могли помочь.

Он совсем не хотел уезжать, он собирался остаться здесь надолго. Глядя в зеркало, он находил в себе всё больше сходства с Яковом Рувимовичем, ему это нравилось, боль приближала к отцу.

— А я? — спрашивала Алиса. — Ты подумал, что будет со мной?

Он вспомнил, как в тот день, когда он выгнал Церетелли, шла в театре «Любовь под вязами». Он заменил его Чаплыгиным. В тот вечер Чаплыгин играл хуже Николая и, вообще, был актером хуже, неплохо он играл только негодяев.

Церетелли тоже не слишком соответствовал роли Ибена — слишком хрупок, слишком мил, слишком изнежен. С его особенностями Таирову часто приходилось бороться.

В Церетелли влюблялись все — женщины, мужчины. Вторым он отдавал предпочтение, и это было притчей во языцех в Москве, все обсуждали то, что не стоило обсуждать, это было только личным делом Николая Михайловича, особенностями его физиологии. Но приходилось, каким только компетентным товарищам не приходилось врать, что их впечатление от Церетелли ложное, его пристрастия, по советским законам, были наказуемы.

«Любовь под вязами» смотрел в Париже О'Нил и очень хвалил Николая.

Он ничего не заметил, он увидел своего героя таким, как его написал.

Таиров оценил тогда сделанное Церетелли очередное усилие обрести внешнюю мужественность на сцене, и сейчас, в Барнауле, вспомнив О'Нила, он преисполнился к нему такой благодарности за то, что сумел оценить Николая, за то, что всё сумел понять, и тут же начал писать О'Нилу письмо в Америку.

Видел бы его сейчас О'Нил — в валенках, обмотанного женским платком, при свете огарка, пишущего письмо в деревенской гостинице.

Их разделяла не война, нет, их разделяли судьба, происхождение, удача. Казалось бы, они могли быть похожи у режиссера и драматурга с мировыми именами, а вот получилось иначе.

И Таиров подумал, прислушиваясь к дыханию Алисы, — до чего же ей не повезло встретить его тогда в Эрмитаже у Марджанова в Свободном театре, вот кто достоин другой судьбы.

В этой перестроенной под театр церкви она все время болела, на месяцы выпадала из спектаклей, но соглашалась страдать, видя, как невозможно трудно ему репетировать, испытывая жесточайшие приступы. Она, непримиримая, капризная, соглашалась так жить, потому что забыла о том, что где-то бывает иначе.

Вот что значит долго сидеть в тылу, он бредит, какая другая жизнь, в мире идет война... Он не писал О'Нилу, что болен, что время требует его немедленного отъезда в Москву, что Алиса требует у него уехать из Барнаула ради будущего Камерного театра. Ничего этого он не писал, он

обязан был оставаться прежним Таировым, неисправимым оптимистом.

«Дорогой О'Нил, — так или почти так писал он. — Сейчас, когда моей Родине трудно, когда трудно всему миру, я вспомнил ваше обещание написать для меня и Алисы еще одну пьесу. Пусть она будет пьесой о нашей совместной победе над фашизмом. Она нужна, и я верю, что с полной силой об этом можете написать только вы. А я поставлю. Три ваших спектакля в Камерном театре ничем не скомпрометировали ваше имя. То же будет и с четвертым. Пожалуйста, напишите, пьеса очень нужна. С очень хорошим молодым прозаиком Паустовским я делаю сейчас пьесу об этой страшной войне. Главную роль играет Алиса. Эта будет пьеса об актрисе, у которой фашисты убили ребенка, и вот она, обезумевшая, ходит по городу с мертвым ребенком на руках, а они окружают ее и танцуют. Почти так же страшно, как танцевал старик Кабот в вашем спектакле. Потом она найдет в себе силы отомстить. И вся вторая часть посвящена этой мести. Я верю в то, что вы напишете для меня свою пьесу».

Так или почти так написал Таиров. И отправил письмо. Неизвестно, получил ли его О'Нил в Америке, известно только, что ответа Таиров не дождался, он был срочно возвращен в Москву. Жестокий приступ не дал ему провести генеральную репетицию пьесы Паустовского «Пока не остановится сердце».

БОЛЬНЫЕ МЫСЛИ

Это был легкий, совсем необременительный больной. Его навещали известные люди, спрашивали о здоровье даже из приемной Калинина, но в этом не было ничего удивительного. В этом корпусе лежали и большие знаменитости — маршалы, кинематографисты и засекреченные ученые, чьи фамилии не всегда были известны даже главврачу.

А тут всего лишь руководитель одного из московских театров. Не все среди персонала могли похвастаться, что там бывали, врачам некогда ходить по театрам, хотя они и делают вид, что рады знакомству.

— Так что мы вас ждем, — говорит пациент.

— Обязательно, — отвечает врач.

Пациенту сразу начинает казаться, что его лечить будут лучше, и он облегченно вздыхает.

Но сейчас некуда было приглашать. Война, театр в Барнауле, он здесь, в Кремлевке, и неизвестно — все ли обойдется.

Его просили жаловаться, сообщать, если болит — врачам нужно знать всё о боли. Он отвечал, что всё совсем неплохо, не стоило их обременять своим приездом, театр ждет его в Барнауле.

И нельзя было упрекнуть его в излишнем героизме, мол, идет война, а на меня, бесполезного человека, тратятся драгоценные медикаменты, нет, он действительно производил впечатление оставшегося кому-то должным и теперь спешил рассчитаться.

— Подождут они вас там, — сказал главный врач. — Алиса Георгиевна звонит ежедневно, вы ее разорите.

— Она сама нездорова, — сказал больной. — Вот закончится война, положу ее к вам, здесь хорошо.

— Великие артистки не должны болеть, — сказал главный. — Они неприкосновенны.

И с уважением посмотрел на Таирова. Тот был мужем Коонен, и это делало его в глазах врача явлением исключительным.

Но сегодня было воскресенье, день без обхода, и сегодня никто, кроме Кржижановского, не должен был прийти. Ольга Яковлевна и Мурочка навестили вчера.

Он постарался лечь так, чтобы можно было терпеть, установил перед собой томик Паустовского, он любил читать тех, кого ставит, но книги так и не раскрыл, подумал только, что Паустовский хороший прозаик, но

никудашний драматург, он защищен от театра природой, одни пейзажи, Алисе понравилось, и он предложил Паустовскому написать пьесу. Как же они друг с другом намучились, хотя говорят, что премьера прошла совсем неплохо. Первый раз его собственная премьера — без него, чего только не бывает на свете!

Он прикрыл глаза. Он не столько дремал, сколько думал о своем новом положении. Сколько еще продлится война? Сколько он сам продлится?

В больнице всегда начинаешь нервничать, что не успеешь написать мемуары, как будто там они кому-то понадобятся.

Ему действительно пора было написать об Алисе, о Камерном театре. Но сначала, как полагается, о детстве.

О Якове Рувимовиче и Мине Моисеевне.

О городе Б., как он почему-то называл Бердичев. Можно и о Ромнах, если о такой рани остались хоть какие-то воспоминания.

О высоких кустах, в которых бежал, трясясь от страха, а выбежав наконец на луг с тяжелым низким солнцем, пугался еще больше. О реках, в которых любил купаться, представляя, что они — море.

Он был похож на мать, но старался походить на отца. Отец придавал больше уверенности. Он умел любить непредвзято.

Отцу не страшно было сказать: «Я буду актером», мать же поднимала тревогу, начинала зачем-то прикрывать ставни, становилось душно от темноты.

С отцом хотелось делиться. Узнав о его намерениях, он сказал:

— Обещай только, что прежде станешь образованным человеком.

И он обещал. И сдержал обещание.

О детстве легко писать. Существуют клише, как можно писать о детстве.

Он припомнит и обязательно воспользуется одним из них.

«Я родился 24 июня 1985 года в городе Ромны Полтавской губернии. Мой отец...»

Почему-то ужасно не хотелось писать о Бердичеве. «Бальзак венчался в Бердичеве». Бердичев — это как-то несерьезно, как и Коренблит. Оставим Ромны. Небольшая путаница биографии не помешает.

Мемуары обязаны слегка корректировать жизнь.

Первые театральные впечатления — братья Адельгейм и малороссийский театр, Заньковецкая, Карпенко-Карый. Хотя малороссийский театр запомнился как-то неотрывно от ярмарки, где играли спектакли дивчины та парубки, деды да бабы, торгующие и танцующие.

Киев, обязательно Киев, сколько он себя помнил, его всегда окружали

киевляне, или он себя ими, вот и Паустовский — оттуда, и Кржижановский, — он обещал навестить его сегодня.

Его киевская тетка, бывшая актриса, сестра отца, у которой он жил в Киеве, говорила ему, что вся семья Коренбитов — сумасшедшие, ушибленные театром.

Откуда эта нелепая фамилия? Интересно, можно ли было такую фамилию прославить?

Он предпочел не рисковать.

«Демон» в киевской опере — самое сильное, самое благоуханное впечатление, он потом поставил ее через двадцать лет в опере Зимина. Он всё делал небеспричинно.

Киевский университет, марксистские кружки, Луначарский. Нет, о Луначарском не надо, старые большевики явно не в фаворе, это вряд ли напечатают.

А вот о студенческих манифестациях надо и как попал в тюрьму первый раз в 1905-м, а потом, через несколько месяцев — во второй. Правда, к вечеру выпустили, но для биографии необходимо. Участие в революционной борьбе — это тоже клише.

Комиссаржевская, гастролы, Нора, театральные кумиры тех лет и на всю жизнь. Читал перед ней стихи в гостиничном номере. Пригласила служить в Петербург, в свой театр.

Перевелся в Петербургский университет. Символисты. Новая драма. Вечера у Венгеровых. Встречи с поэтами. Мережковский — нельзя, Бальмонт — нельзя, Чулков, Блок.

О Блоке можно. Вот только как о нем писать?

Театр Комиссаржевской. Сестра Беатриса, вечная сказка, Мейерхольд. Хотелось написать, объяснить — почему не понял и, при всем интересе, раздражился.

Нет, о Мейерхольде не стоит. Достаточно написать — Условный театр, сразу понятно, о ком идет речь.

Обреченный Условный театр, как, впрочем, и Натуралистический Станиславского упоминать тоже не надо по другим причинам — не произносить это имя всуе. Просто написать — Натуралистический театр, всё будет ясно. Об этом уже написаны его «Записки режиссера». Возможно цитирование.

О Передвижном театре сколько угодно, о Гайдебурове. Театр для рабочих слегка упрекнуть в недооценке зрителей из народа, а так можно. Первые собственные постановки — «Гамлет», «Дядя Ваня».

Чеховским спектаклем он гордился, драма на музыке, вместо

томительных мхатовских пауз — Чайковский.

Хорошо бы повторить такое в «Чайке», Алиса всю жизнь мечтала играть Заречную. Теперь скажет, что поздно, придется ее убеждать, он уже придумал форму спектакля, при которой не важен возраст, надо играть без грима, в концертном костюме, в ее любимом серебряном платье, спектакль-концерт. Но об этом не нужно писать, это для себя.

Алиса-Маша, Петербург, «Живой труп», ее первая актерская гастроль на сцене Александринки, Станиславский разрешил. Никаких предчувствий, но впечатление сильное.

Нет, об Алисе позже. Не надо спешить, обвинят в предвзятости.

Лучше сразу о Риге, Симбирске, об антрепризах, о своих спектаклях.

Их было так много, что и названий не упомнишь.

Он набивал руку. Среди них были удачные — «Анатэма», «Бегство Габриэля Шиллинга», «Изнанка жизни». Это, правда, уже в театре Рейнеке, в Петербурге.

О своих актерских работах вскользь. Ричард, Сарданапал. Смешно. Рядом с Алисой...

О разочаровании в театре, попытке всё бросить — заняться адвокатской практикой.

О Свободном театре, о встрече с Марджановым и Алисой. Здесь уже можно — как писать о «Пьеретте» без Алисы?

О «Сакунтале», о Камерном театре, о том, как повезло сразу найти помещение и так же быстро его потерять.

О Февральской революции. Об Октябрьской. О Мейерхольде, Евреинове, Комиссаржевском, об общем театре левых режиссеров.

Нет, ни об одном из них.

Просто признаться в формалистических намерениях Камерного театра и под прикрытием этих намерений рассказать многое — и об идее «театрализации театра», и об объемном жесте, и о Якулове, Экстер, поисках трагедии.

Осуждая — объяснить.

Если это не разгадают, конечно, дошлые люди.

Но попытаться, попытаться, ведь это же так интересно — недолгое время побыть еще формалистом!

О борьбе с Мейерхольдом на диспутах — каким быть советскому театру, о борьбе, ожесточенной, разделившей театральную Москву.

Нет, об этом не надо. Не потому, что нельзя, а как, как пожать руку, протянутую тебе из темноты?

Ошибки, ошибки, ошибки, а по пути обязательно гастрологи.

О сумасшедшем успехе поскромней, но об Алисе, признанной самой великой трагической актрисой столетия всеми знаменитейшими людьми Европы, уж будьте добры! Он напишет и обязательно добьется, чтобы напечатали. Не надо о нем, он кругом виноват, но об Алисе — надо, чтобы знали — она самая лучшая, самая прекрасная.

О трудных днях не вспоминать, это уже в прошлом. Закончить книгу «Оптимистической». Сколько людей грозилось написать о ней монографии, как о величайшем спектакле, никто не решился. Что же, придется самому.

Труднее всего с названием. Неловко читать — «Мой театр», «Моя жизнь», «Моя жизнь в искусстве».

Что в сравнении с красотой самого искусства любая даже самая великолепная жизнь? Что заставляет ставить себя в самый центр событий? Только глупость. Если нам что-то и дозволено, то это посмотреть на жизнь со стороны. Он сам никакого не событие, он знает свое место, он всего лишь современник великих событий, и даже Камерный театр с его великолепным прошлым давно стал историей, о которой правильней было бы говорить объективно, со стороны, возможно ли это?

Он попытается. «Глазами современника» — вот идеальное название книги о его жизни. Скромное и значительное.

Кржижановский сидел долго, видно было, что ему не хочется отсюда уходить. Он был таким высоким, что мог разглядеть верхушки елок в окне и чистое-чистое небо.

Таиров говорил, а он слушал, пожевывая губы, отчего лицо его приобретало какое-то мучительно-недоуменное выражение.

Потом вошла медсестра, попросила Кржижановского отвернуться, сделала Александру Яковлевичу укол, вышла.

Сигизмунд Доминикович попытался было распрощаться, но Таиров решительно махнул рукой: «Сядьте!» У них была общая беда — непоставленный Пушкин, он мог доверять этому человеку.

Кржижановскому совсем не хотелось говорить. Он пригрелся, здесь было чисто, тепло, чай с лимоном, можно было не спешить домой, так и умереть. Таиров ждал.

— Вы знаете, что я иногда пишу? — сказал Кржижановский. — Конечно, вы знаете, что я пишу постоянно. Вы так же безусловно знаете, что меня предпочитают не печатать? Вы делали сами все возможное, чтобы напечатали, у вас ничего не получилось. Вы знаете, что не печатают, потому что я пишу только то, что считаю действительно важным, то, что хочу. Иначе для чего мне жить и писать?

Таиров приподнялся на локте, чтобы не дать собеседнику продолжать,

но тот уже ничего не мог с собой поделать. Он продолжал жевать губы, подыскивая слова.

— Я знал вас много лет, — сказал Кржижановский. — Я знал вас как очень хорошего совестливого человека. Ваша жизнь казалась мне прекрасной, значительной. Вы сохранили единственный настоящий театр. Я ошибался. Сегодня вы открыли мне правду. Оказалось, я принимал вас совсем за другого, а на самом деле вы преступник и хотите прежде всего оправдаться. Александр Яковлевич, это не спектакль, это книга. Перед кем вы собираетесь оправдываться, перед вечностью?

*

Всё обошлось, и он сам привез театр из Барнаула. Вместе с ними приехала в Москву и его сестра Елизавета Яковлевна с сыном. Его стараниями она была эвакуирована в Барнаул из Ленинграда и теперь работала в Камерном аккомпаниатором.

Елизавета Яковлевна, гордая женщина, закончила Ленинградскую консерваторию по классу фортепьяно. Она гордилась братом, всеми силами не давая ему этого понять. Ей казалось, что вся его жизнь состоит из ошибок и главная из них — Алиса.

Другой квартиры у нее не было, и, вернувшись, они стали жить все вместе.

Жизнь с сестрой, мнящей себя крупным музыкантом и вынужденной удовлетвориться местом аккомпаниатора в Камерном, да и то по милости брата, была бы невыносимой, если бы не племянник, милый воспитанный мальчик. Он примирял Алису с их новым положением.

На самом же деле, не так всё просто обстояло и с самой Елизаветой Яковлевной.

Для того чтобы ее устроить, Таирову пришлось еще в Барнауле попросить актеров, занятых в «Раскинулось море широко», обратиться к нему с письменной просьбой взять в штат театра Таирову Елизавету Яковлевну, блестяще помогающую им в работе над музыкальной комедией. Просить никого ни о чем не надо в собственном театре, но у Александра Яковлевича не было выхода, семейственность не поощрялась.

Из Барнаула они вернулись с сестрой, племянником и двумя премьерами: «Раскинулось море широко» и «Пока не остановится сердце».

Наконец-то он увидел собственный спектакль. Ему пришлось подправить немного некоторые сцены, особенно мучительно не

дававшийся Паустовскому финал, его дописывала сама Алиса. Но, в конце концов, из всех однотипных фронтовых спектаклей 1943 года этот был самый симпатичный.

Его попытались обвинить в некоторой таировской изломанности, манерности, якобы не органичной для военной темы, но Вишневский публично отбрил ретивых критиков, объявив, что бывает реализм ползучий, а бывает крылатый: дайте спокойно работать Камерному, дайте летать.

И они полетели. Следующим спектаклем стала «Чайка».

Казалось бы, поставь он такую «Чайку» в другое время, каким бы это было событием в Москве, а сейчас ничто не могло быть событием, кроме войны. Ему снова не повезло.

А ведь это была не просто пьеса, а «Чайка», с которой начался Художественный. Ее изображение на занавесе стало эмблемой театра.

Таировская же чайка белым чучелом, распластав крылья, лежала на рояле, под который шел весь этот спектакль-концерт, где все играли в современных костюмах, где не было никакого намека на быт, одни фоны — то лес, то озеро, — и это странное сочетание современно одетых артистов и картинок природы, рояля с чайкой и очень немолодой Алисы в роли Заречной создавало новое театральное впечатление.

Он говорил, что это спектакль о самом главном — об искусстве и о любви. Причем искусстве непонятом и любви неразделенной. В пьесе нет ни одного человека, пользующегося взаимностью. Одиноки люди, одиноко искусство. Оно недосыгаемо рядом, мы сами мешаем себе его достичь. Станиславский сошел бы с ума, все разговоры «по хозяйству» были из пьесы вычищены, осталось только самое существенное — чеховские мысли под музыку Чайковского.

Спектакль строился как стихи.

Он и был стихом, отзвуком непоставленного пушкинского спектакля. «Онегин» никуда не делся, он крепко засел в Таирове и вот проник в «Чайку». Пушкин отвоевывал пространство.

Это было воспоминание Алисы о МХТ, о молодости. Она все-таки догнала свою чайку и могла произнести монолог «Львы, орлы и куропатки», который когда-то, в 1906 году, ее, совсем молоденькую, еще студентку, попросил прочитать для исполнительницы Заречной в Художественном сам Немирович-Данченко, и она прочитала, и вместо того, чтобы тут же быть назначенной на роль, должна была удовлетвориться восклицанием Немировича:

— Молодец, Алинька! Теперь вы понимаете, какой должна быть Заречная.

Она была чем-то вроде учебного пособия для Немировича и Ниной Заречной стала только через тридцать два года у Таирова.

Пусть так, пусть так, но стала, и пригодился «Дядя Ваня» у Гайдебурова, разруганный критикой. Чайковский не звучал назойливо, как там, но все паузы были заполнены его музыкой, и Коонен убежала со сцены, взмахнув сорванным с плеч красным платком.

Это было наивно, очевидно — чайка. Но очень, очень красиво. Немолодая великая актриса, уходя со сцены, взмахнула платком, прощаясь с залом.

Кто-то назвал спектакль трактатом об искусстве, а не театром. Кто-то впервые понял пьесу. Зритель, привыкший к Художественному, мало что понял вообще и смотрел равнодушно.

Уходили со сцены немолодые исполнители — Коонен, Ганшин, Телегин, гас свет, и в луче на концертном рояле ненадолго оставалось это надломленное белое распластавшееся чучело чайки.

Таиров так боялся быть непонятым, что от Чехова на сцене осталась не сама «Чайка», а ее подобие, отражение в озере, в рояле.

Но, кто знает, может, эта отчаянная попытка вернуть Алисе молодость была чревата открытиями?

В следующей пьесе он уже не рисковал, всё было традиционно — и оформление, и Алиса в роли Кручининой, и, наконец, пришедший в театр Гайдебуров-Шмага.

Всё было традиционно, но полно какого-то нового для Таирова пафоса — просветительского. Он все больше и больше начинал чувствовать воспитательную миссию театра, он боялся, что новый зритель, зритель Победы не поймет красоты старого искусства.

Потому что конечно же он и сам был старым, давно устаревшим, если представить себе, конечно, что такое послевоенный театр.

Послевоенный советский театр — это ничто, засушенный, превращенный в гербарий, от точки до точки произнесенный текст, прекрасная артикуляция, лишённые воображения постановки. Всё было отшкурено до блеска, исполнено до зевоты, формальное косноязычие достигло совершенства. Режиссер умер в актере, театр в театре, и только Таиров еще барахтался, кричал на обсуждении «Чайки», что рутинерам в искусстве не место. Надо было начинать провозглашенную им самим когда-то «театрализацию театра» сначала.

Иногда он казался сам себе все-таки выступившим на той режиссерской конференции, после которой через два дня увели Мейерхольда, хотел докричаться, сказать, попросить прощения, что

промолчал. Но кто мог его услышать — разве только Михоэлс, к которому он недавно на Тверском, где тот сидел на скамейке, подошел и закрыл сзади глаза руками.

— Таиров, — угадал Михоэлс и сразу же, как только Таиров сел рядом, сказал: — Представляете, что они делают, фашистов победили, а сами превратились в фашистов! На Украине — еврейские погромы, в вашем благословенном Киеве, я написал Молотову письмо, просил помочь.

Таиров уклонился от разговора, он слышал о событиях в Киеве, но как-то не хотел думать, что такое может произойти в реальности.

— Вы очень хороший человек, — сказал Михоэлс, — и великий режиссер, но вы плохой еврей. Да и еврей ли вы вообще, Александр Яковлевич? Может быть, над вами просто подшутили?

Пришлось со смехом убеждать, что еврей, еврей, он может показать паспорт, что всё происходящее возмутительно, но как должно еще быть сразу после победы, когда всё разворочено, неуспокоено, надо начинать сначала.

— Вы думаете? — спросил Михоэлс. — Просто Гитлер оказался очень хорошим учителем.

Они расстались, как-то не договорив, не разобравшись, Александр Яковлевич уже давно, как маленький, порывался уткнуться Михоэлсу в плечо, рассказать, что все чаще видит во сне Якова Рувимовича, что неплохо бы вместе с Михоэлсом поехать в город Б., то есть Бердичев, и посмотреть, как устроились там уцелевшие после войны евреи. Что, если надо, он готов принять участие в судьбе еврейского народа, потерявшего за шесть лет войны шесть миллионов человек.

Но ничего не сказал. Ему была назначена другая роль — специалиста по Европе. Было разрешено предупреждать по радио европейских художников, что их государственные деятели ведут себя неосмотрительно, пытаются навязать СССР холодную войну, и он честно говорил это и не особенно вникал, в чем природа нового конфликта. Ему не хотелось думать, что идет просто раздел мира, военной добычи, он говорил, говорил, а сам продолжал репетировать «Без вины виноватые», вспоминая уже не Алисину, а свою собственную актерскую молодость. Жизнь провинциального театра, возведенная в образ, — так называл он спектакль.

Кенигсон играл Незнамова как молодого Таирова, только что пришедшего в театр, — взволнованного одиночку с идеями, которые никому не нужны. Только в отличие от Незнамова Таиров подкидывшем не был, у него оставались Яков Рувимович и Мина Моисеевна, они следили за каждым поворотом, за каждым изменением в судьбе сына.

Он метался в глубине парка, произносил знаменитый обвинительный монолог в адрес матерей, бросающих своих детей, а Алиса стояла на террасе и неподвижно вглядывалась в темноту сквозь ветви, а потом, поняв, кто он, бежала по ступеням, теряя сознание у ног Незнамова.

Так теряли сознание на этой сцене Бовари, Адриенна, Катерина, Федра — мизансцена не менялась, Таиров с наслаждением повторял сам себя.

И хотя всё это тяготело к банальности и штампу, но на сцене Камерного всегда оставалось убедительно и красиво.

Потому что каждому сильному театру присущ особый шорох исполнения, его не передать, он в трепете кооненовских интонаций, в движении рук, в растерянном взгляде Кенигсона-Незнамова.

Что остается от театра? Только злые слова современников и восторженные — исследователей. Совпасть может только пафос, только чувство театральности, но это редко случается.

Что можно понять о театре, кроме того, что напомнить о нем?

Как вспоминает человек, приближающийся к старому дому, что уже когда-то был в нем и в этом «когда-то», кажется, шел дождь.

Театр вспоминается, как шум дождя, который ты слышал когда-то.

А между тем театр продолжал жить, уже как бы непроизвольно, самостоятельно. Таирову удалось создать такое понимание, такую привычку совместной жизни, что выходили неплохие спектакли, о которых можно не вспоминать, делались как бы сами собой, по малейшему движению пальца актеры понимали, чего хочет от них Таиров. Он стал недоумевать — почему всё происходит так гладко, почти без усилий, театр вошел в привычку. Он сам наконец добился такой отлаженности всего организма театра, что почти не оставалось за чем следить. Выпускались спектакли, актеры приходили на репетиции и уходили под аккомпанемент Елизаветы Яковлевны. Проводились беседы о методе Камерного, он не замечал, что говорит почти одно и то же.

Как попугай Метелкин из «Багрового острова»: «Здравствуйте, Савва Лукич. Пролетарии всех стран, соединяйтесь. Рукопожатия отменяются».

Все выслушивали и, не задавая вопросов, продолжали работать, морщился только Гайдебуров.

— Не то, — говорил он. — Не то, Александр Яковлевич, слишком гладко, надо бы встряхнуть. Помните, как вы меня встряхнули, уведя моих из Передвижного театра, до сих пор забыть не могу.

Он играл в спектаклях Камерного хорошо, быстро завоевал авторитет, между ним и Таировым возникал тот уровень понимания, который вызывал уважение актеров. Значит, было что понимать.

На самом деле ничего нового в таировской режиссуре Гайдебуров для себя не обнаружил, всё это он уже давно знал, правда, в другой упаковке: медленные ритмы — и вдруг неистовство, падение или бросок. Все эти симметрично построенные на лестницах мизансцены, все эти почти одновременные движения массовки начинали его раздражать.

Оставаясь с Алисой в дружеских отношениях, он ее не полюбил, сравнивал со Скарской не в пользу Алисы и считал главной бедой Таирова.

— Охотно верю, что она была неотразима в прошлом. Сам видел в «Синей птице». Да и сейчас немало умеет. Но она старуха! Не может быть старуха героиней театра, не должна, у нее штукатурка со щек сыплется, пора дома сидеть.

Слухи об этих разговорах до Таирова дошли, несколько раз он пытался урезонить Гайдебурова, но тот начинал буквально злобно шипеть, что Таиров себя погубит, сам не понимает, что делает, в театр перестал ходить зритель, и не в спектаклях дело, спектакли хорошие, дело в Алисе, она из другой эпохи, смотреть невозможно.

«А вы из какой?» — хотелось спросить Таирову.

Но не спросил, а поставил для Гайдебурова «Старика» Горького, пьесу с двумя вариантами финала, хорошим и плохим, где Гайдебуров сыграл фашиствующего, всех ненавидящего субъекта.

Таиров ничего не сказал Гайдебурову. Он выстроил его собственное поведение, уверенный, что стоит Гайдебурову прожить жизнь гада, как он поймет, что значит вмешиваться в чужую жизнь, разрушать чужой покой.

Но Гайдебуров ничего не понял. Он так вошел в роль своего персонажа, что, говоря на сцене со своей жертвой, несчастным Мастаковым, о том, что он все равно не даст ему быть счастливым, разоблачит самозванца, видел перед собой Александра Яковлевича, его растерянные, непонимающие глаза.

Он бил в Алису, а попал в Таирова.

Театр, несмотря на призывы Александра Яковлевича, превращался, как и все прочие московские театры, в болото. Да и сама жизнь вокруг, неудовлетворенная шатким послевоенным миром, стала как-то опускаться. Старели вожди, умирали покровители.

Умер Калинин, успев вручить Таирову орден на тридцатилетие театра.

— Я пришел только ради вас, — шепнул он Таирову в Колонном зале.
— Ради счастья лишний раз вас увидеть.

Писал, раздражаясь, Вишневский, с литературой у него не получалось, он хотел делать ее совсем по-другому. Срывал злость на Таирове в письмах. После войны он согласился стать литературным консультантом Камерного,

а сам с презрением отбрасывал все пьесы, которые слал ему в Ленинград Таиров, а то и вовсе не читал их.

— Тогда напиши ты сам, — просил Таиров. — А я поставлю. Вспомним старые времена, и, поверь мне, это будет счастливейшая из наших работ.

Оптимизм Таирова начинал претить Вишневному, он сам, как известно, был оптимистом, но это было уже слишком. Он махнул на Камерный театр рукой.

Всё никак не принимал Ворошилов, а просьба была одна — вернуть Камерный в группу театров союзного значения, откуда он был исключен после «Богатырей».

«Климент Ефремович, — писал Таиров, — мой дорогой, мы ведь давно искупили свою вину».

Это было какое-то не его время. Покровителей не осталось, только сам по себе Таиров с орденскими планками в петлице серого элегантного пиджака. Да еще Алиса в квартире над сценой, да еще горстка поклонников в зале.

Он продолжал думать об Алисе. Продолжал думать, что спасение только в ней.

— Я что-то не то делаю? — спрашивал он Алису. — Почему ты молчишь? Тебе тоже кажется, что я в плохой форме?

— Я с тобой больше тридцати лет. Ты никогда не работал лучше, — отвечала Алиса.

Ему нужна была только ее поддержка, единственный человек, ради которого он жил, которому верил.

И он начал репетировать с ней, не заручившись разрешением Комитета по делам искусств, «Веер леди Уиндермир».

— Вы в своем уме?! — не выдержав, кричал председатель Комитета Храпченко. — Опять Коонен, опять Уайльд? Я не хочу называть вещи своими именами. Вы знаете, какое время на дворе? А у вас «Бовари», «Веер». Снова западничают, Александр Яковлевич? Не разучились? О Саломее вспомнили? Показалось, что снова семнадцатый год? Окститесь, Александр Яковлевич, какой «Веер», вы старый заслуженный человек, орденносец.

Но он поставил спектакль, который на генеральной был закрыт.

В этот раз труппа не сбивалась в кучки, не шепталась, действовала уверенно.

На их стороне был Гайдебуров, принцесса Брамбилла — Миклашевская, муза Есенина, возвращенная Таировым в театр и ставшая

там профсоюзным секретарем. На их стороне была политика государства по отношению к космополитизму, а в театре обнаружился настоящий космополит, западник с еврейскими корнями, Александр Яковлевич Коренблит, он же основоположник театра Александр Таиров.

В эти дни предстала перед ним и Алисой тень — огромная, впечатляющая, прекрасная тень прошлого. В рыжих сапогах, ободранной шерстяной бабьей кофте пришел к нему оставленный где-то в двадцатом году вечный спорщик, создавший свой собственный театр, просуществовавший в отличие от Камерного всего два года, Борис Фердинандов.

— Я не могу вам ничего предложить, Борис, — сказал Таиров. — У меня ничего нет, все театры переведены на самокупаемость, мне пришлось сократить многих работников труппы, я уволил собственную сестру. Надо выжить.

— Ничего мне не надо, — сказал Фердинандов. — Я поставлю у вас Шекспира совершенно бесплатно, и всё наладится, вы увидите. Я больше двадцати лет думаю о «Макбете». Алиса Георгиевна сыграет, и Камерный театр снова восторгается. Ведь вы последний настоящий режиссер, который остался на этом свете.

«Вот еще один безумец, — подумал Таиров. — Неужели я когда-то был таким же безумцем и думал, что счастливо поставленный спектакль может спасти мир, неужели у меня была вера, что можно что-либо изменить?»

Он сидел посреди зала, как тогда, и слушал. Алиса осталась дома. Многие не пришли. Всё слишком скучно, мизансцена повторена, участь предрешена.

Он сидел и слушал, как муза Есенина, возвращенная им в театр, каким-то звонким, не своим голосом говорила, что он, Таиров, уничтожил хорошее дело — Камерный театр.

Он смотрел на нее и думал, что никогда не понимал, что вдохновляет поэтов к написанию стихов.

«Я хочу под кротким взглядом слушать чувственную выюгу...»

Он понимал только тех, кто посвящал стихи Алисе — Балтрушайтиса, Бальмонта. Он сам, если бы мог, посвятил ей стихи.

А пока она ждала наверху, чем кончится эта вакханалия.

Выступал Чаплыгин. Он повторил фактически всё, что сказал больше десяти лет назад, после «Богатырей». Оказывается, его точка зрения не изменилась, всё стало еще хуже.

Выступал Ценин — одна площадная брань.

Выступали его ученики, студенты, они требовали реорганизации театра. Кто научил их этому слову?

Он смотрел на сидящий перед ним президиум, на седых, скучных сутулящихся людей и думал, что и он сам, сидящий внизу пред ними в зале, тоже такой же, седой, скучный, не имеющий к искусству никакого отношения человек. Однажды он подарил «Дон Кихота» племяннику Алисы с такой надписью: «Саше беленькому от Саши седенького».

Сохранит ли он эту книгу?

Он не хотел их слушать, он хотел всё забыть, а они напоминали и напоминали, а тут еще Гайдебуров со своей гадкой речью в адрес Алисы.

Ее он обвинял во всем, ее, вдохновившую Таирова на создание лучшего на свете театра, ее, покорившую Европу и весь мир, ее, любимую ученицу Станиславского, кумира Москвы. Ее, единственную, ради которой Таиров жил, этот чужой старик обвинял в гибели Камерного театра, в гибели Таирова.

— Вот и Аркадин ушел, — сказал Гайдебуров. — Я спрашиваю: почему ты уходишь, Ваня? А он говорит, не могу больше видеть, что творится в нашем театре, один произвол, одна несправедливость.

«Врешь, — подумал Таиров. — Не то он имел в виду».

— Пора отказаться от старых пристрастий, — так или почти так говорил этот старый идиот. — Театра для одной актрисы быть не может. Другое время на дворе.

Да, время другое. И Таиров вышел из зала.

Все дальнейшее обросло легендами и хорошо известно. Как игрался последний спектакль Камерного в этот день, «Адриенна Лекуврер», как неистовствовали зрители в зале, узнавшие о закрытии Камерного, как не помог даже занавес, и Таиров своей властью велел опустить пожарный, железный, чтобы всем стало ясно — нет Камерного и не будет.

Как потеряла Алиса сознание за кулисами в костюме Адриенны. Как по одной сбивали буквы на фронтоне: К-а-м-е-р-н-ы-й т-е-а-т-р и приклеили — Театр имени Пушкина.

Как ходил уже очень больной Александр Яковлевич по Тверскому, искал на тумбах среди афиш афиши Камерного.

Как отвозили его из театра в больницу, когда внизу под лестницей по странному совпадению оркестр театра репетировал траурный марш из «Адриенны».

Как крикнула Алиса, чтобы немедленно прекратили.

Как он умирал в филиале Кремлевской больницы.

К автору этой книги в уже совсем другой театр, «Эрмитаж», пришел в

один из вечеров пожелавший остаться неизвестным пожилой человек и передал папку с историей болезни Таирова.

Выбрасывая мучительные и ненужные читателю подробности умирания, стоит только сказать, что умер Таиров от рака мозга через месяц после закрытия Камерного театра, 25 сентября 1950 года. В том же году, ненадолго пережив бывшего мужа, умерла и Ольга Яковлевна.

Как перечисляли его ошибки над гробом на Новодевичьем...

Менее известно другое, уже совсем неправдоподобное. Через день после похорон Александра Яковлевича Алиса Георгиевна вернулась домой и, войдя в квартиру, увидела свет в кабинете Таирова.

Дверь была открыта. Александр Яковлевич стоял над столом, что-то искал в бумагах, потом, так и не погасив света, пошел прямо на нее. Она едва успела вжаться в стену, когда он проходил мимо. Алиса Георгиевна никому бы не сказала об этом, посчитав, что начинает сходить с ума, если бы еще через несколько дней дворник, знавший их с Таиривым много лет, не спросил, когда она, натянув на себя две кофты и закутавшись в шарф, «совсем как капуста», любил говорить Таиров, вышла на свою ежевечернюю прогулку:

— Алиса Георгиевна, вы меня простите, конечно, но тут третьего дня Александр Яковлевич приходили. Так они ушли или нет?

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Таиров в ролях Ричарда («Апостол сатаны» Б. Шоу),



Сарданапала («Сарданапал» Дж. Байрона),



Незнакомца («Красный цветок» И. Щеглова). 1904–1910 гг.



Таиров — студент Киевского университета



О. Я. Таирова с дочерью Мурочкой



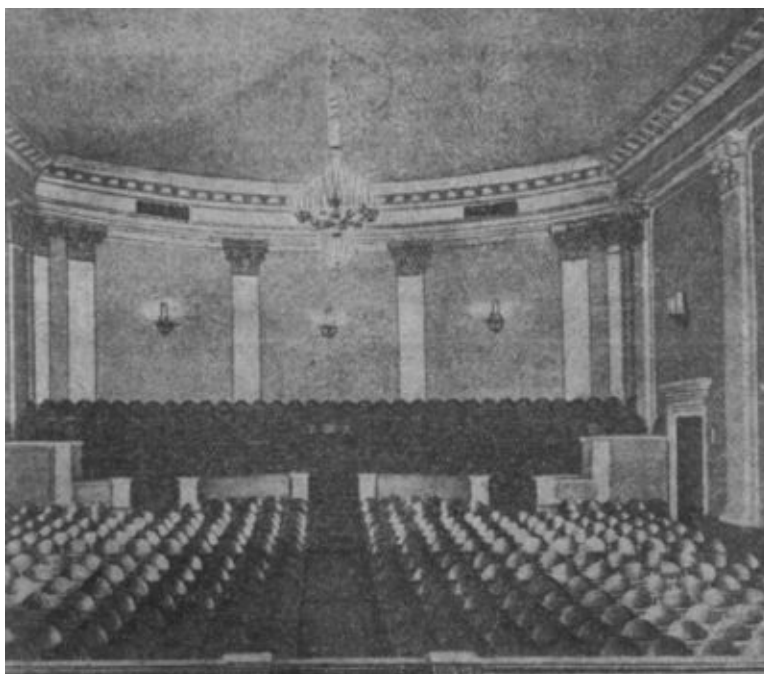
Таиров с женой Ольгой



Александр Тауров. 1913 г.



Алиса Коонен. 1911 г.



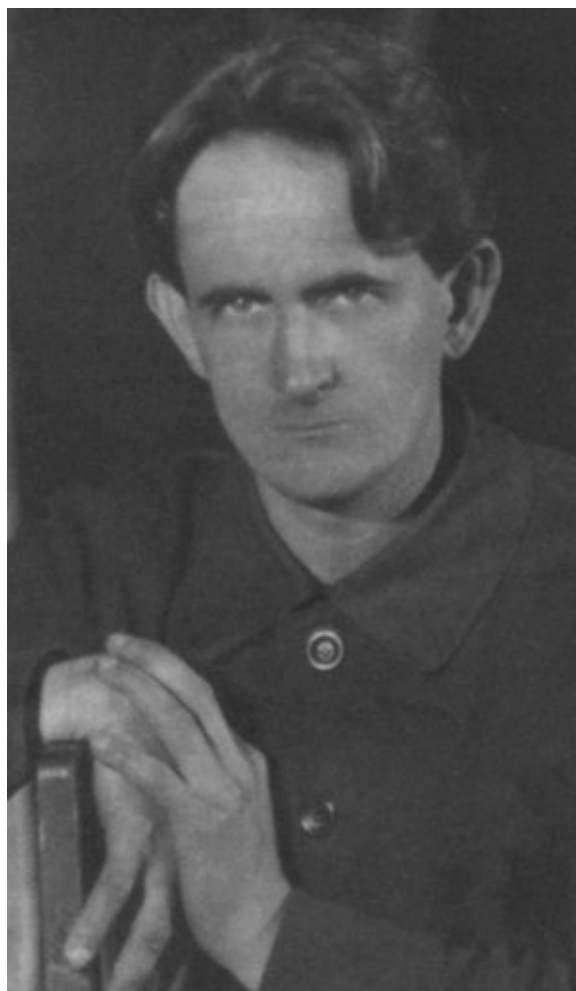
Зрительный зал Камерного театра



Труппа Камерного театра. Конец 1910-х гг.



Николай Церетелли



Борис Фердинандов



Владислав Соколов



Константин Эггерт



Уварова, Тауров, Аркадин, Коонен. Начало 1920-х гг.



Сцена из спектакля «Покрывало Пьеретты». 1916 г.



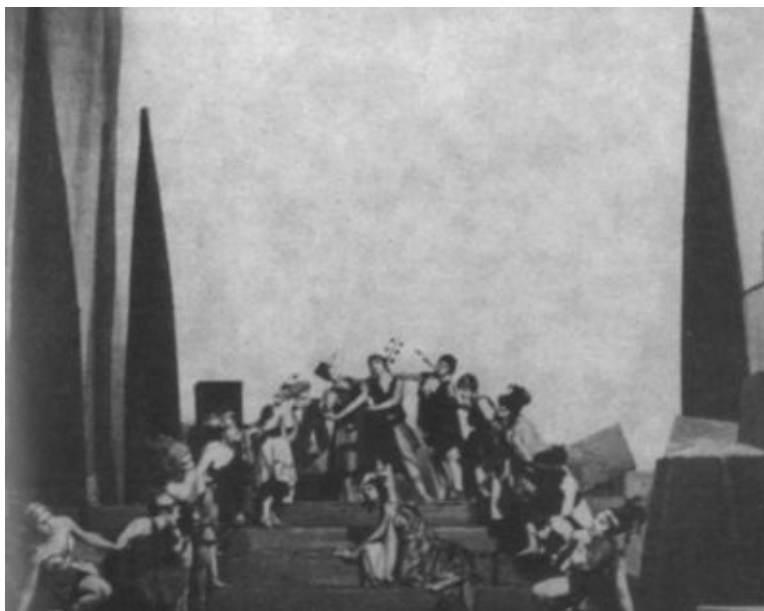
Эскиз занавеса Камерного театра работы А. Экстер



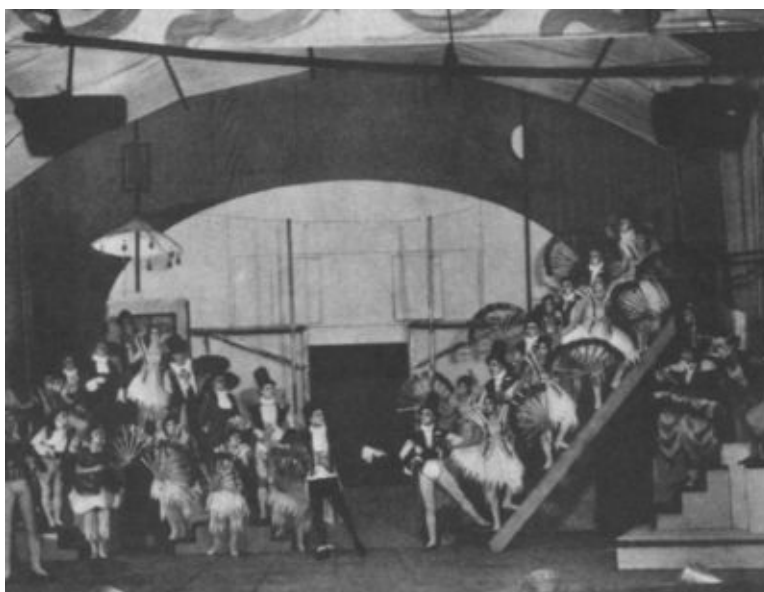
Александра Экстер



Сцена из спектакля «Саломея». 1917 г.



Сцена из спектакля «Фамира Кифаред». 1916 г.



Сцена из спектакля «Жирофле-Жирофля». 1922 г.



Георгий Якулов



Сцена из спектакля «Федра». 1922 г.



Алиса Коонен в «Федре»



Таиров работает над новой пьесой. Начало 1930-х гг.



Камерный театр. Фотомонтаж Г. Стенберга



Сцена из спектакля «Ромео и Джульетта». 1921 г.



Сцена из спектакля «Косматая обезьяна». 1926 г.



А. Я. Тауров. 1930 г.



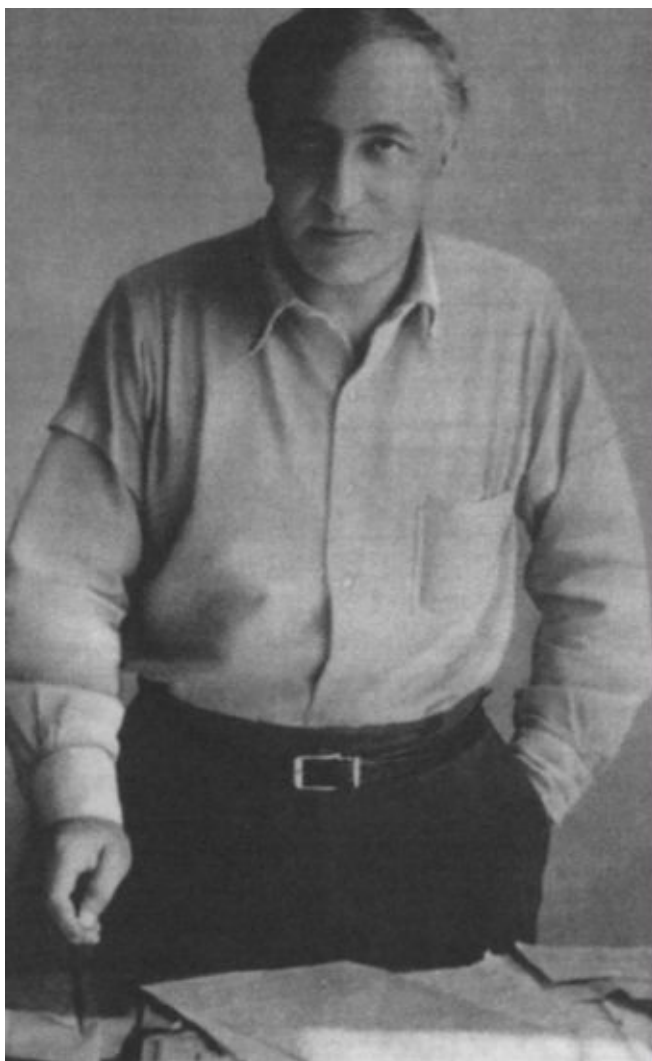
Сцена из спектакля «Негр». 1929 г.



В гостях у Камерного — японский театр кабуки. 1928 г.



Таиров на репетиции одного из спектаклей



Таиров в своем кабинете. Начало 1940-х гг.



У афиши спектакля «Гроза». 1924 г.



Сцена из спектакля «Машиналь». 1933 г.



Сцена из спектакля «Египетские ночи». 1934 г.



Анри Барбюс в Камерном театре. 1933 г.



Сцена из спектакля «Наталья Тарпова». 1929 г.



Труппа Камерного перед отъездом в Южную Америку. 1930 г.



А. Я. Таиров на палубе парохода «Груа»



Хмельницкий, Евгеньев, Таиров, Фенин, Сухоцкая на пароходе



Таиров с макетами костюмов для спектакля «Принцесса Брамбилла»



А. Я. Тауров. 1930-е гг.



Фото Алисы Коонен на обложке французского журнала «Театр»



Сцена из спектакля «Богатыри». 1936 г.



Сцена из спектакля «Оптимистическая трагедия». 1933 г.



*Таиров, Гордон Крэг, В. Э. Мейерхольд. Встреча на вокзале в Москве.
1935 г.*



Бюст Таирова в Кёльнском университете. 1925 г.



Артисты Камерного на субботнике



А. Г. Коонен. 1940 г.



Репетиция спектакля по пьесе П. Маркиша. 1936 г.



Алиса Коонен в гриме к спектаклю «Заговор равных»



Фасад Камерного театра в 1930-х годах



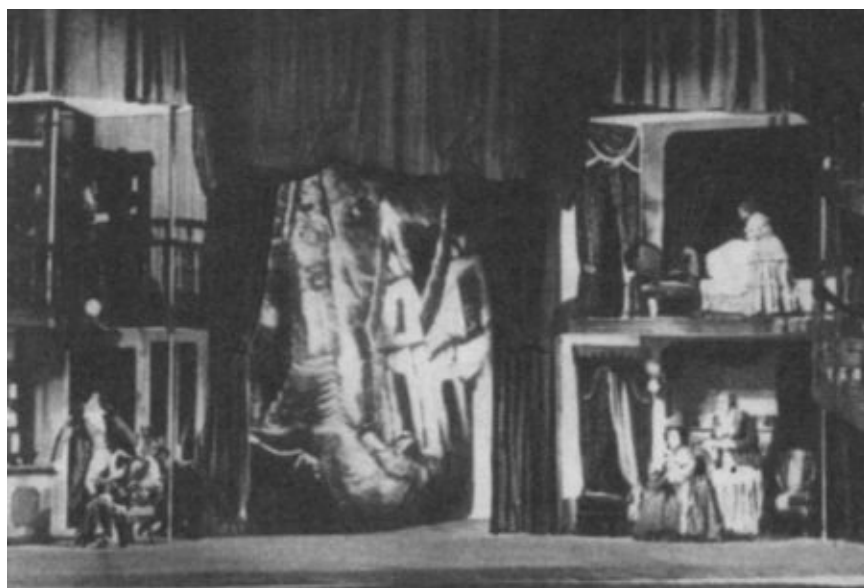
Таиров и Коонен едут на Дальний Восток. 1940 г.



Таиров у макета декораций к спектаклю «Мадам Бовари»



Таиров и Коонен на Дальнем Востоке



Сцена из спектакля «Мадам Бовари». 1940 г.



Алиса Коонен в роли Эммы Бовари



Сцена из спектакля «Чайка». 1944 г.



Сцена из спектакля «Пока не остановится сердце». 1943 г.



П. П. Гайдебуров



С. Д. Кржижановский



Таиров и Коонен в доме отдыха. Конец 1940-х гг.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. Я. ТАИРОВА

1885, 24 июня (7 июля) — родился в городе Ромны Полтавской губернии в семье учителя Якова Рувимовича Коренблита и его жены Мины Моисеевны.

1903 — женитьба на Ольге Розенфельд.

1904 — заканчивает гимназию в Киеве и поступает на юридический факультет Киевского университета. Рождение дочери Марии.

1905 — вступает в труппу М. М. Бородая в Киеве.

Октябрь — арестован за участие в революционных выступлениях.

1906 — переводится в Петербургский университет.

1906–1907 — вступает в труппу Театра В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге.

1907 — вступает в труппу Первого передвижного общедоступного драматического театра под руководством П. П. Гайдебурова при Литовском народном доме в Петербурге. Ставит «Гамлета» У. Шекспира.

1908 — ставит спектакли по пьесам «Дядя Ваня» А. П. Чехова и «Эрос и Психея» Ю. Жулавского.

1909–1910 — работает в труппе Русского городского театра в Риге.

1910–1911 — работает в драматическом театре в Симбирске.

1911–1912 — работает в Новом драматическом театре А. К. Рейнеке в Петербурге.

1913 — окончив юридический факультет Петербургского университета, вступает в московскую адвокатуру. Приглашен работать в Свободный театр к К. А. Марджанову.

Июнь — встреча с Алисой Коонен в московском театре «Эрмитаж».

1914 — после закрытия Свободного театра вместе с А. Г. Коонен и группой молодых артистов организует Камерный театр. Ставит «Сакунталу» Калидасы.

1916 — постановка «Фамиры Кифареда» И. Ф. Анненского.

1917 — постановка «Саломеи» О. Уайльда.

1919 — постановка «Адриенны Лекуврер» Э. Скриба.

1920 — постановка «Принцессы Брамбиллы» Э. Т. А. Гофмана.

1921 — выходит книга «Записки режиссера».

1922 — постановка «Федры» Ж. Расина.

1923 — гастрольные выступления Камерного театра в Германии и Франции.

1924 — постановки «Грозы» А. Н. Островского и «Святой Иоанны» Б. Шоу.

1925 — гастролы Камерного театра в Германии, Франции и Литве.

1926 — постановка «Косматой обезьяны» Ю. О'Нила.

1927 — постановка «Заговора равных» М. Ю. Левидова, запрещенная цензурой.

1928 — постановка «Багрового острова» М. А. Булгакова (запрещена).

1930 — постановка «Оперы нищих» («Трехгрошовой оперы») Б. Брехта.

Гастролы Камерного театра в Европе и Южной Америке.

1933 — постановка «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского.

1935 — присвоение звания народного артиста РСФСР.

1936 — постановка «Богатырей» Д. Бедного (запрещена).

1937 — объединение Камерного театра с Реалистическим театром Н.

П. Охлопкова.

1940 — постановка «Мадам Бовари» Г. Флобера.

1941–1943 — работа Камерного театра в эвакуации (Балхаш, Барнаул).

1944 — постановка «Чайки» А. П. Чехова.

1946 — постановка «Старика» М. Горького.

1949, 25 июня — освобожден от обязанностей художественного руководителя Камерного театра.

1950 — работает над планом книги о своем творческом пути.

Август — Московский Камерный театр переименован в Московский драматический театр имени Пушкина, его главным режиссером назначен бывший артист Театра МГСПС В. В. Ванин.

25 сентября — умер в филиале Кремлевской больницы в Москве.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Актеры и режиссеры. М., 1928 (автобиография А. Я. Таирова).
Аладжалов С. И. Георгий Якулов. Ереван, 1971.
Алиса Коонен. Страницы жизни. М., 1970.
Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 1–2. М., 1990.
Головащенко Ю. А. Режиссерское искусство Таирова. М., 1970.
Державин К. Книга о Камерном театре. 1914–1934. Л., 1934.
Ильинский И. В. Сам о себе. М., 1973.
Камерный театр. Статьи, заметки, воспоминания. М., 1934.
Камерный театр и его художники. 1914–1934. М., 1934.
Кржижановский С. Д. Собрание сочинений. В 5 т.: Т. 4. Статьи, заметки, размышления о литературе и театре. СПб., 2006.
Мариенгоф А. Б. Это вам, потомки! Записки сорокалетнего мужчины. СПб., 1994.
Мастерство театра. Временник Камерного театра. № 1–2. М., 1923.
Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939. М., 1976.
Режиссерское искусство Таирова. К 100-летию со дня рождения. Сборник статей. М., 1987.
Скарская Н. Ф., Гайдебуров П. П. На сцене и в жизни. М., 1959.
Советский театр. Документы и материалы. 1921–1926. Л., 1975.
Советский театр. Документы и материалы. 1926–1932. Л., 1982.
Таиров А. Я. О театре. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М., 1970.
Хмельницкий Ю. О. Из записок актера таировского театра. М., 2004.
Чехов М. А. Об искусстве актера. М., 1995.
Эренбург И. Г. Собрание сочинений. В 9 т.: Т. 8. М., 1966.

СЛОВА БЛАГОДАРНОСТИ

Приношу свою глубокую благодарность Г. М. Горяевой, директору РГАЛИ, и всем сотрудникам архива; В. П. Нечаеву, директору Театральной библиотеки СТД; А. А. Колгановой, директору Библиотеки по искусству; сотрудникам Бахрушинского музея; Г. И. Шевелевой и А. Б. Чижову за предоставленные фотографии; а также и прежде всего моей незаменимой и талантливой помощнице в деле написания этой книги И. И. Скуридиной-Волковой.

notes

Примечания

1

Настоящая фамилия Таирова «Коренблит» позже приобрела другую форму — «Корнблит». *Здесь и далее — примечания редактора.*

Роберт Львович Адельгейм (1860–1934) и *Рафаил Львович* (1861–1938) — знаменитые русские актеры, исполнявшие роли классического репертуара, главным образом в антрепризе.

Каботинство — актерское позерство, стремление блеснуть.

Бенуа Констан Коклен (1841–1909) — французский актер и теоретик театра, один из ведущих представителей реалистического метода.