СЕМЕН ЛУНГИН

ВИДЕННОЕ НАЯВУ

МОСКВА
•ВАГРИУС•
2000

УДК 882-94
ББК 84Р7
Л 82

Оформление студии «ДИЗАЙНБОКС»
Фотография на обложке
Валерия Плотникова

В работе над изданием принимали участие Лилианна Лунгина, Людмила Голубкина и Олег Дорман

Охраняется законом РФ об авторском праве. Воспроизведение всей книги или любой ее части запрещается без письменного разрешения издателя. Любые попытки нарушения закона будут преследоваться в судебном порядке.

ISBN 5-264-00195-2

© Издательство «ВАГРИУС», 2000
© Е.С. Лунгин, П.С. Лунгин, правовладельцы, 2000

Кино и театр были главной любовью Семена Львовича Лунгина. Он служил им верно и преданно. И они были к нему благосклонны — приносили и славу, и награды, и, главное, достойно воплощенные замыслы.

О своей любви он и написал книгу «Виденное наяву», счастливо соединившую в себе мастерство и вдохновение, повествование о жизни и рассказ о профессии.

При его жизни она была издана один раз и сразу же разошлась, несмотря на внушительный тираж и полное отсутствие рекламы — двигателя торговли.

Сегодня, когда его уже нет с нами, когда подведена черта под жизнью этого удивительного человека, книга приобрела какую-то дополнительную законченность. Она воспринимается как духовное завещание.

Ведь драматург передает обычно свои мысли и чувства не прямо, а опосредованно — устами и словами своих героев. Как правило, за этим скрывается не только выбор формы повествования, но и черта характера — застенчивость души. Ему нужно сделать усилие, чтобы заговорить от первого лица...

Но когда это усилие сделано, перед читающим открываются неведомые до сих пор глубины — затаенная нежность, пристальная ясность, первозданная свежесть восприятия мира, отлитые в завершенную форму, знающим цену формы человеком.

Семен Львович как-то сказал в беседе со своими учениками: «Вы думаете, вы пишете сценарий? Нет, вы пишете свою судьбу». Эта неожиданная мысль относится не только к пьесе или к сценарию — к любому произведению человеческого духа.

Книга сделала свое дело. Она явила миру нового литератора, щедро поделившегося своим опытом и своим единственным постижением нашей общей тайны, которая именуется жизнью. Но

она еще и открыла своему создателю понимание своих возможностей, о которых он раньше, может быть, не подозревал.

Лунгин стал писать прозу. Она точно хлынула из него, сметая все преграды. И везде торжественно и уверенно зазвучало прежде скрытое первое лицо — я, я, я!

Я пишу, Я делюсь, Я вспоминаю!

Вот почему мы сочли возможным присоединить эти рассказы к уже состоявшейся книге. Они порождены ею, они продолжают ее.

Часть этих произведений публиковалась в журналах и газетах, часть впервые увидит свет на этих страницах.

Семен Львович назвал один из своих рассказов «Избирательная память». Это очень точное название, и оно имеет отношение ко всему разделу, который как бы стал послесловием к его книге, к его жизни.

Но и это еще не все. Когда стали разбирать его архивы, обнаружилось, что у него была тайна, скрытая даже от самых близких, — он писал стихи. Они не предназначались для публикации, он не придавал им значения и никому не показывал. Это как бы дневник, беглые зарисовки, фиксации мгновенных движений души.

А на свете нет ничего важнее и таинственнее, чем человеческая душа.

Она перед вами.

Жил на свете Семен Лунгин, Сима (так его звали друзья). Он был веселый человек с грустными глазами. Если вы не сразу вспомните, какой именно из Лунгиных (есть же еще два сына-режиссера), назову лишь некоторые его фильмы: «Мичман Панин», «Тучи над Борском», «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Зной», «Внимание, черепаха», «Жил певчий дрозд», «Агония». Сценарии этих фильмов Лунгин писал вместе со своим многолетним соавтором Ильей Нусиновым. А до того в том же содружестве были написаны и широко шли по стране пьесы: «Моя фирма», «Гусиное перо», «Гвозди», «История одного покушения», «Пеппи — Длинный Чулок» (по Астрид Линдгрен).

С Симой и его женой Лилей, известной переводчицей с французского, шведского и немецкого, я познакомился в 1963 году и стал одним из частых гостей в необычно для тех времен просторной квартире в сером доме на углу Новинского бульвара и Нового Арбата.

Это был один из самых открытых в Москве домов. Там всегда с утра до вечера толклось много разного народу, приходили, пили, ели, общались, каждому находилось доброе слово, рюмка водки, тарелка супу и стакан чаю. Если взять самых знаменитых людей того времени в литературе, театре, кино, то всех можно было здесь встретить. Вот первые пришедшие на ум имена: Александр Галич, Давид Самойлов, Элем Климов, Лариса Шепитько, Отар Иоселиани, Василий Шукшин, Марлен Хуциев, Александр Твардовский, Андрей Волконский. Писатели, актеры, режиссеры, а потом и люди новой для России породы — диссиденты, правозащитники и защитники правозащитников — Борис Золотухин и Диана Каминская.

Виктор Платонович Некрасов стал для Лунгиных не просто

другом, а роднейшим членом семьи. Вика приезжал из Киева один или с мамой, поселялся здесь, иногда надолго и гостем себя не чувствовал. Они дружили тридцать восемь лет, до самой смерти Некрасова.

Поколению Лунгина пришлось пройти через жизнь, полную бед, иллюзий, сомнений и разочарований. Сам он, слава Богу, не познал ни тюрьмы, ни сумы. Но испытал то, что выпадало на долю каждого, кто «с умом и талантом» занимался в нашей стране литературой. Во времена борьбы «с безродным космополитизмом» был изгнан из театра с «волчьим билетом». Потом пьесы калечились цензурой, а порой и вовсе не доходили до сцены. Фильмы по его сценариям тоже нелегко пробивались к экрану, а «Агония» (поставил Элем Климов) дожидалась выхода на экран лет десять, если не больше.

Споры с цензорами, редакторами и начальством были тягостны, но Семен рассказывал о них с неописуемым юмором.

В фильме «Внимание, черепаха» был такой эпизод: на улице очутилась живая черепаха. В это время — военные учения — на дороге появляются наши советские танки. Водитель головной машины видит черепаху, тормозит, чтобы не раздавить, докладывает по радио командиру колонны о возникшем препятствии. Оценив обстановку, командир отдает гуманный приказ: черепаху обогнуть. Танки сворачивают на обочину, черепаха остается живой. Казалось бы, что обидного в этом эпизоде? Но фильм снят вскоре после вторжения советских войск в Чехословакию.

И вот на обсуждении только что снятой картины в высокой инстанции одному бдительному начальнику сразу же прибредилась соответствующая аллюзия или, как тогда еще говорили, неконтролируемый подтекст. Выступающие спорят о достоинствах и недостатках фильма, а этот крутит головой и говорит одно слово: «Че». Его спрашивают: «Что?» Он повторяет: «Че». Его спрашивают: «Что "Че"?» Он, хитро прищурившись, намекает прозрачнее: «Маленькая "Че" и большой советский танк». Теперь все поняли, что в фильме имеет место идеологическая диверсия. Большой советский танк раздавил маленькую Чехословакию.

Будучи известным драматургом и сценаристом, Семен Лунгин блестяще владел еще одним жанром, приспособленным больше к кухонному, чем к публичному исполнению, — жанром устного рассказа. У него были отличная память, вкус к выбору деталей и умение выстроить рассказываемую историю в маленькую законченную новеллу. Обычно подобные рассказы и анекдоты при перенесении на бумагу что-то теряют, иногда теряют что-то самое важное. Может быть, поэтому Лунгин свои рассказы в записанном виде долго не показывал даже

ближайшим друзьям. Но все же еще при жизни автора вышла книга «Увиденное наяву», пестрая, как лоскутное одеяло, но цельная в своей пестроте. В нее вошли разные эпизоды из собственной жизни, воспоминания о друзьях, учителях, раздумья о театре, о кино, о живописи и о жизни. И все это как бы соткалось вместе и превратилось в единое художественное полотно.

Я уверен, что и эта книга, сохранившая прежнее название, но дополненная, не разочарует читателя.

В. Войнович

Лиле, как и всё

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

«В этой маленькой корзинке есть помада и духи, ленты, кружева, ботинки, что угодно для души!..»

Не правда ли, есть трогательное очарование в этой давнишней считалочке, куда более старой, я уверен, чем кинематограф? И дело тут не в наивном подборе предметов девичьего обихода прошлого века, что само по себе и мило и в стиле «ретро», столь желанном теперь, а, пожалуй, в последней фразе: «Что угодно для души!..»

В этом «Что угодно для души!..» для меня странным образом заложена формула кино, потому что в ней содержатся, с одной стороны, предельно полные предложения на все возможные запросы — ведь действительно, может ли быть количественно больше и качественно разнообразнее, нежели то, что подразумевается под этим «что угодно», а с другой стороны, для чего нужно все это разнообразие, эта обходительность в потрафлении интересам и вкусам множества людей с разными характерами и представлениями о красоте, если не для того, чтобы потешить их души.

Не для тела же, не для здоровья, не для ума, хотя иногда и для ума, но непременно для души!

Ответы на душевные потребности человечества таятся в этом простодушном обещании.

А что ей бывает угодно, душе?

Ну, для начала то, что является духовной пищей в данное историческое время: разные идеи, и бессмертные, и смертные. А еще ей угодны фактическая инфор-

мация о жизни, прикосновение ко всему вечному и злободневному в бытии современного общества, к его катаклизмам, необходимым для сличения своей судьбы с судьбами других людей, живущих на этой земле, и кристаллизации нравственного идеала времени. И наконец, душе еще угодно соприкоснуться с миром поэзии, миром гармонии и музыки, метафор и сравнений, потрясающих идей, если они действительно художественны и вызывают к действию могучие творческие силы, сокрытые до поры в глубинах подсознания.

Так вот, мне представляется, что из всех видов художественного творчества, имеющего ныне спрос, КИНО, это «самое массовое из искусств», не только наиболее демократично, но и наиболее полно соответствует человеческим потребностям.

И до чего же оно все-таки привлекательно!

Есть в Абхазии такое местечко — Псху. Расположено оно на небольшом плоскогорье, на склоне хребта, спускающегося к морю, к Сухуми. Много лет тому назад мы провели там все жаркие дни лета, когда на побережье плавится асфальт. В горах было прохладно.

Добраться до Псху на машине тогда было нельзя, приходилось либо лететь из Сухуми минут сорок, либо идти пешком, через невысокие, но весьма трудоемкие перевалы — трое суток утомительного перехода. И вести о революции, и о борьбе с кулачеством как с классом, и о колхозах докатывались до Псху куда позже, нежели до других мест. Даже на путевых картах оно не значилось.

Теперь же Псху обозначено на любой туристической схеме. Это поселок с аэродромом, сельсоветом, радиосвязью и клубом — культурным центром довольно большого района, раскинувшегося на склонах ближайших гор, со множеством маленьких селений, отстоящих на полтора-два десятка километров по радиусам. В то время, в начале шестидесятых годов, электричества там не было и в помине и аэродромная рация питалась от батарей.

В первую же субботу, когда солнце зашло за западную вершину и над котловиной Псху зависла густая сиреневая мгла, вдруг раздался сухой треск: казалось, забили тревожную дробь древние барабаны, сообщая округе важную весть. Мы поспешили узнать, что же это такое. Оказалось предстояло кино. Механик, в модной тогда кепке-восьмиклинке с толстой пуговицей в центре, разгонял движок, который и трещал, словно мотоциклетка.

— Неужели кино? — спросил я.

— Да, дорогой.

— А какой фильм?

— Замечательный.

— А как называется?

— Придешь — увидишь, дорогой.

— Ну, я приду, ну, мы придем, ну, еще кто-нибудь из старух здешних, для кого показывать будете?

— Покупай билет, дорогой, а то не достанется. — Он ухмыльнулся, золотой зуб сверкнул под усами.

Мы, посмеиваясь, купили билеты и сели на лавочку возле клуба. На стене висела рукописная афиша по-абхазски. Больше я спрашивать не стал. А движок все трещал и трещал, и умноженная эхом четкая дробь взлетала вверх по склонам.

И тут произошло нечто, что и сейчас заставляет сердце мое взволнованно екнуть. В ответ на этот призыв по всем дорожкам и тропкам, лучами сходящимися к клубу в Псху, заструился легкий шелест шагов. Это девушки в крепдешиновых платьях, босиком спускались с гор, держа в пальцах нарядные туфельки на каблучках. Мальчишки тоже шли, длинношеие, синещекие мальчишки в светлых рубахах и наглаженных брюках, подпоясанных широкими поясами из какой-то золотой парчи, что ли, но я их как-то не замечал. А во все глаза глядел на девушек, которые в лиловом мареве густеющего вечера, словно горные феи, слетались на киноогонек, не боясь опалить свои крылышки. Да что опалить! По их лицам было ясно, что они готовы живьем сгореть на огне высоких киношных страстей!

Не танцы манили стройных горянок вниз, в клуб, не болтовня с подружками и не знакомства с молодыми людьми с разными умыслами — все равно свадьбы там совершались по приказу строгих родителей, а потанцевать или поболтать можно было и в родном поднебесье, — но КИНО. Только исключительно кино! И когда бойкий механик в случае утери части или куска без-

надежно испорченной, обеззвученной пленки гасил лампу в кинопроекторе и подробно и долго рассказывал содержание утраченных кадров, часто наперед и не видя фильма, а так, по наитию, по многолетнему художественному опыту, тогда все девицы, затаив дыхание и теребя обвязанные крючком красной нитью платочки, внимали его рассказу, терпеливо ожидая, пока не вспыхнет снова голубой луч и на негладком полотне не возникнут манящие сцены из неведомой доселе жизни неведомых доселе людей, окруженных неведомыми доселе предметами. Людей невообразимо прекрасных, на которых так хотелось походить, и людей ужасных, приметы которых необходимо было запомнить, чтобы в своей дальнейшей жизни их опознать. А кроме того, послушать никогда еще не слышанную музыку, запомнить мелодии и напевать их в ночной тьме все восемнадцать или там двадцать километров обратного пути наверх, в горы, в свой дом, с туфельками в бережно отставленной руке и с миром чудных образов в сердце.

Подумать только, двадцать километров туда, двадцать километров назад исключительно для того, чтобы просидеть полтора часа в душном клубе, не отрывая глаз от морщащего полотна, на котором высвечивается неровным светом другая жизнь, такая напряженная и захватывающая!..

Я видел толпы народа у дверей Дома кино, рвущихся на информационные просмотры по билетам «на одного человека». Я сам стоял в длинных очередях на кинофестивалях и у нас, и за рубежом. Я знаю людей, исступленно обзванивающих знакомых и незнакомых, чтобы попасть на сверхзакрытый просмотр... Все это я отлично знаю, да и — что греха таить — сам часто впадал в подобный ажиотаж, но все же те прелестные юные феи, что слетались в фиолетовых сумерках на огонек кинопроектора, с отрешенными лицами, в праздничных платьях и с туфельками в чуть отведенной руке, навсегда остались для меня образцом *манкости* кино.

Случилось так, что небольшая группа сценаристов была командирована на Тихоокеанский флот для встреч с военными моряками. По словам одного вице-адмирала, с которым нам довелось там познакомиться, разница

между океаном и морем такая же, как между государем и милостивым государем, так говаривал в доброе старое время его дед, офицер царского флота. И это была сущая правда. Выпуклый серый притихший океан казался густым, как смола, упругим, как ртуть, и, глядя на на него, становилось очевидным, что соленая вода есть одна из основополагающих субстанций мироздания...

Нас пригласили посетить подводную лодку, стоящую на плаву, у пирса.

Это была дизельная лодка старого проекта, похожая на атомную не более, чем ракетный снаряд «Катюши» походит на современную баллистическую ракету. Она была уже почти пенсионеркой, эта лодка, вроде бы Заслуженной лодкой республики, и в труппе дальневосточного подводного театра играла свои небольшие, однако вполне заметные и в программке помеченные роли.

Командовал ею молоденький капитан-лейтенант, а команда состояла в основном из старослужащих моряков, чуть ли не накануне завершивших дальний поход бог знает куда и вскоре ожидающих «дембеля».

Мы один за другим не очень ловко спустились в нутро лодки почти по вертикальному трапу... Что-то гудело за переборками. Воздух был терпимый, я бы даже сказал, чистый. Команда, за исключением вахтенных, ушла в увольнение, в город. И я даже не смог представить, как выглядит этот интерьер с полным его населением.

Помещение было довольно длинное, с вырастающими упрямо из пола крашеными кожухами каких-то машин, теплыми на ощупь, и с клепаными трубами разных диаметров вдоль стен. Потолок был низкий, однако не настолько, чтобы это портило настроение. Везде, где находили расстояние, равное по горизонтали человеческому росту, крепили гамаки, в которых отдыхали свободные от вахт подводники. Вот и сейчас в одном из гамаков посапывал матрос, отработавший свою смену. Заметив это, мы сразу же заговорили вполголоса.

— Вот здесь мы и смотрим кино, — сказал командир. — Там проекция, а тут экран. Вон он, видите, в трубку свернутый? С собой на борт мы берем штук двадцать картин и крутим их, когда время позволяет.

— Двадцать фильмов? Так много! — воскликнул кто-то из нас.

— Да не много это, даже мало, — сказал командир. — Мы же подолгу на задании... Под водой... Для нас что день, что ночь, что зима, что лето, все одного цвета, и кругом одни и те же лица, надоедаем друг другу... А экран нас объединяет — перед ним мы все — зрители, только зрители...

— Скажите, а что у вас любят больше всего?

— Да все! Комедии, приключения... А вот всякие ревности, измены, обманы, суды — это не для нас.

— Значит, «Отелло» там или «Маскарад» под водой не прошли бы?

Командир покачал головой.

— Их надо на берегу смотреть, когда люди после кино домой приходят...

Мы переглянулись...

— Знаете, — сказал он, — давайте спорить на что хотите, вы не догадаетесь, что у нас готовы смотреть когда угодно, только объяви?

— Ну?

— У нас есть две части... Ну, не части, а так, кусочки, фрагменты, как говорится. Я даже не знаю, откуда они... Когда я принял лодку, они уже тут были... Сперли ребята, в общем..... Хотите, посмотрим? А ну, Кудря, вставай.

Это он обратился к тихо посапывающему в гамаке матросу. Тот вскочил, увидел незнакомых штатских и застыл по стойке «смирно». Спросонья он ничего не соображал.

— Тут к нам гости приехали, — сказал командир. — Товарищи режиссеры...

— Вернее, сценаристы.

— Ясно!.. Надо показать любимое кино.

— Так точно! — громко отрапортовал матрос. — Как бы их из сейфа достать? Их старший лейтенант прячет.

Командир подошел к сейфу, а Кудря быстро развернул и закрепил экранчик. В глубине лодки еле слышно работал какой-то механизм, и все слегка вибрировало.

— Этот без звука идет, мы его под вальс показываем, — сказал Кудря, — только ребята магнитофоны в увольнение унесли.

— Мы споем вальс, — сказал кто-то в темноте и тихонько засвистел «На сопках Маньчжурии».

...Широкий, широкий луг, курчавые деревья перекрывают горизонт, желтые песчаные проплешины понад берегом и неприкаянно болтающиеся зеленые патлы плакучих ив... Неприхотливый, симпатичный пейзаж. И вдруг в кадр вошел теленок, справа издалека, и приближался очень быстро, целенаправленно и деловито. Рот его был полуоткрыт, и корень языка то уплощался, то снова вздымался бугром. Ясно, он мычал. Кто-то из наших сказал: «Му-у-у!» — и все засмеялись. И еще и еще появились в кадре телята, и все они деловито куда-то шли. Камера изменила точку и посмотрела на все сверху. Ах, вот куда они все стремятся! На лугу стояли коровы, стояли, как обычно стоят, резко вздрагивая ушами и отхлестываясь от мух хвостами, жесткими, как бичи. Телята мчались уже во весь опор и, подбежав к коровам, словно нырнули им под брюхо. И застыли!.. А потом очень крупно — сосущий теленок, да так энергично, что жилы натягивались под скулой и гортань ходила как поршень, вот-вот захлебнется малыш... Потом теленок поглядел в объектив, чуть дрогнув ресницей...

И все... Все!..

И тут обычно раздается целый хор: «Кудря, или кто другой, вертай назад!» И сколько бы ни «вертали», все равно, «вертай назад»!

Мы молчали.

— Другой давать?

— Давать.

Снова застрекотал аппарат. Картина могла бы быть названа «Тротуары Москвы». Это был звуковой этюд, без единого слова, под музыку, такую поддерживающую, как в цирке. Дождливый день. Сначала мир зонтиков, сплошная чешуя из разноцветных парабол. Потом мокрый тротуар и тысячи ног, ножек, ножищ. Сверху вниз шли настоящие, примерно от коленки до туфли, а снизу, от каблука, шло отражение до коленки. Они были как карты, ножки — юные валеты, ноги — прочные как дамы, и ножищи — фундаментальные как короли, сверху вниз и снизу вверх. И в отражении на лоснящемся от воды тротуаре таился еще некий намек на подъюбочный объем. Музыка и стук каблучков... Тротуар, лестница, видимо, под навесом, где сухо и нет манящей тайны, ибо нет отражения в мокром ас-

фальте, потом снова на мокром тротуаре, и снова валеты, дамы и короли с тайным сводом, в котором ничего нельзя углядеть... Аккорд... Конец... Свет...

— Вот эти штуки ребята могут глядеть хоть тысячу раз подряд, без отрыва. И лица серьезные-серьезные... В общем, кино для нас — не развлечение, а, как бы это вам половчее сказать, — чуть замялся командир, — сны наяву, что ль.

Есть в Алма-Ате детский интернат. Не совсем обычный интернат. В нем живут и учатся дети чабанов, уведших стада и отары на высокогорные пастбища на весь сезон, до глубокой осени. А вот встреча была у нас с интернатцами поначалу вполне обычной, по установившемуся стереотипу.

— Вам понравилась картина?

— Да-а-а!

— Ну, а если по-настоящему? — рассмеялся я.

— А по-настоящему, кому понравилась, а кому и нет.

— А как же узнать правду?

— Поговорите с каждым.

— Ну, что ж, давайте поговорим, но только не о картине, а о вас. Идет?..

— Идет!.. — раздался дружный ответ.

— Скажи, кем ты хочешь быть, когда вырастешь? — спросил я девочку из первого ряда.

— Артисткой.

— Так. Ясно. В театре или в кино?

— Конечно, в кино.

— Почему, конечно?

— Мечтаю! — произнесла она с таким придыханием, что сомневаться в ее правдивости не приходилось.

— А ты где хочешь работать, когда вырастешь? — обратился я к мальчику из класса, наверно, седьмого.

— В кино.

— А кем?

— Кем возьмут.

— А ты? — Вопрос был задан старшекласснице. Она покраснела до фиолетового оттенка.

— Не отвечай, если не хочешь.

— Я хочу вообще во ВГИК.

— Чтобы быть кем?

— Вообще художницей...

— Почему обязательно во ВГИК? Есть много художественных институтов.

— А я вообще хочу в кино...

В этом признавался чуть ли не каждый третий из воспитанников чабанского интерната, ребят родом из высокогорных аулов, где и электричества-то нету... И так — повсюду. В каждом городе, где мне приходилось бывать, в каждом селении, на встречах со зрителями выяснялось, что молодые, да и не только молодые, мечтают о кино. Оказывается, все следят за новыми фильмами, поименно знают всех «звезд», интересуются их жизнью, собирают фотокарточки киноартистов... Нужны ли более убедительные доказательства всенародной популярности этого искусства?..

— Скажите, вот вы — сценарист... Можно ли научиться быть сценаристом?

Этот вопрос мне был задан в том же интернате.

Можно ли научиться быть сценаристом? Тогда я, конечно, сказал, что можно. Но теперь, после многих лет работы в кино, — как сценарист-практик и как преподаватель сценарного мастерства во ВГИКе и на Высших сценарных курсах — я не решился бы с уверенностью сказать: да, можно. Пожалуй, честнее будет ответить так: иногда можно.

А что значит иногда? Когда это — иногда? При каких привходящих обстоятельствах? Что для этого нужно? И как этому учиться?

Вот так и возникла мысль написать книгу, но книгу особую, жанр которой мне даже трудно обозначить — уж очень много разного хотелось бы в нее вложить. То, что я задумал, меньше всего походит на пособие по сценарному делу, хотя я и собирался рассказать о тех технологических приемах и приспособлениях чисто профессионального толка, которые накопились за годы практической работы в кинематографе сперва вместе с Ильей Нусиновым, а потом, к несчастью, уже без него, о так называемых «тайнах ремесла», облегчающих, как я убежден, движение к желанной цели. И уж тем более не замышлял теоретического исследования, хотя и ду-

мал поделиться мыслями, возникшими у меня по поводу совершенно разной природы искусства театра и кино, при всем, казалось бы, их внешнем сходстве, и следовательно, о принципиальном отличии драматургии театральной от кинодраматургии, о разных задачах, которые должен ставить перед собой писатель в зависимости от того, сочиняет ли он пьесу или киносценарий. И мемуаров как таковых писать не предполагал, но, говоря о своей работе, не могу не вспомнить тех, с кем имел счастье служить в театре или вместе делать фильмы.

Одним словом, это должна быть книга, так сказать, предварительных итогов, где мне хотелось бы собрать воедино все, что понял, продумал и прочувствовал за ту большую часть жизни, в течение которой я так или иначе занимался кинематографом, книга, где, как обещано в эпиграфе, «будет все: пережитое и то, чем я еще живу...»

И именно поэтому — эту оговорку я должен предпослать всему — размышляя о кинодраматургии, я буду опираться только на свой личный опыт. И вовсе не из-за того, что считаю его каким-то особым, — отнюдь нет! Среди моих товарищей по работе немало замечательных сценаристов, которыми я восхищаюсь и у которых учусь, вне зависимости от того, учителя они мои, ровесники или ученики. Как перечислить всех тех, кто открывал мне тайные движения души наших современников, обнажал неведомые мне значительные пласты нынешней жизни? Ведь всегда кажется, что опускаешь кого-то для тебя особенно важного, и все же не могу не назвать хотя бы несколько имен: ну, конечно, наш «патриарх» — Евгений Иосифович Габрилович, а также мои товарищи — Анатолий Гребнев, Михаил Львовский, Александр Хмелик, Юрий Клепиков, Людмила Голубкина, Наталия Рязанцева, Александр Миндадзе, Кирилл Раппопорт, Надежда Кожушанная... Но их произведения для меня — живые художественные организмы, и расчленять их, препарировать, чтобы проиллюстрировать то или иное свое соображение или вывод, представляется мне невозможным. Мне куда естественнее и проще подвергнуть этой вивисекции наши с И. Нусиновым работы, не стесняясь превратить их в некий демонстрационный муляж. Я знаю и хочу это лиш-

ний раз подчеркнуть, что у моих коллег-сценаристов нашлись бы более яркие и более убедительные примеры, нежели те, что я приведу не из-за нескромности, а лишь потому, что могу предложить вам кататься только на тех велосипедах, которые сам изобрел.

И еще я должен рассказать об Илье Нусинове, об Эльке, как его звали друзья юности.

Мы были двумя половинами одного писателя. И работали вместе с 1938 года по 1970-й. До 19 мая, когда на крейсере «Ленинград» он умер от чудовищного спазма сердца. Несколько часов трудилась, пытаясь вернуть его к жизни, реанимационная команда приписанных к лазарету матросов. Они, видно, напрасно мучили его, Мертвого. Судьба распорядилась так: дать погибнуть ему не на земле, где прошла вся его мирная жизнь, не в воздухе, где он воевал вооруженцем в полку истребителей, входившем в состав воздушных сил фронта, которыми командовал маршал авиации Судец, но почему-то на воде, на военном корабле, огромном вертолетоносце, вооруженном самой совершенной по тем временам техникой. Он погиб на море во время дальнего похода, и его проводили на вечный покой со всеми морскими почестями — вдоль всего бесконечного борта недвижимой шеренгой выстроилась казавшаяся неисчислимой команда. Вахтенные офицеры замерли у трапа, командир крейсера стоял, приложив руку к козырьку фуражки. И флаг был приспущен...

Наши чемоданы кто-то перенес на борт торпедного катерка, не ко времени весело танцующего на пенистой зыби Норвежского моря. Замотанное в тугую парусину тощее, негнущееся тело покоилось на походных носилках. Пеньковый трос был захлестнут внатяжку — пальца не подсунешь, и долгий конец его, свисавший от узла у лодыжек, требовал груза, который и должен был утащить эту уже идею человеческого тела вниз, под воду, на океанское дно, навсегда... Но груз приторочен не был — нас ждали в Москве. На взлетную полосу в Североморске уже выкатили транспортный самолет. Огромный, на совесть сколоченный из сухой лиственницы ящик ждал гроба. Все было готово к тому, чтобы завершить печальный обряд...

Мы вылетели из Москвы ранним утром 9 мая, а вот уже 19-го возвращались назад, осененные крылом смерти.

Мы приземлились в полдень на военном аэродроме. Неподвижная жара давила землю, ни облачка на небе, ни колыханья травинки. Пожухлая пустота аэродромного поля слегка курилась пылью, и где-то далеко за бурым кустарником, в дрожащем горячем мареве, вибрировали силуэты человеческих фигурок. К нам бежали. Сердце упало от отчаяния. Не было ни душевных, ни физических сил бежать навстречу. Да и к чему бежать?.. Острая боль, сродни вине, стиснула душу. И не прошла до сих пор...

Как, оказывается, немыслимо трудно писать о том, кого знал многие годы, с кем делил и радость и горе и слился настолько, что стал одним творческим существом. Где мне найти слова, чтобы говорить о том, кто был мне больше, чем братом? Ведь братьев не выбирают, а мы с Ильей выбрали друг друга, выбрали с первой же нашей встречи, и то, что нас объединяло, можно определить только гетевским выражением «избирательное сродство»... Должно быть, именно поэтому мне сейчас так мучительно трудно.

Да, да, мы выбрали друг друга, выбрали еще в тот далекий довоенный вечер в августе 1939 года.

Садик в подмосковном Кратове по Казанской дороге. Скрипит калитка, и по песчаной тропке, глядя под ноги и нервно касаясь раскрытой ладонью звездочек табаков, за лето вымахавших по пояс, идет худой долговязый парень в выгоревшей клетчатой ковбойке и выцветших синих сатиновых штанах.

— А вот и Эля Нусинов! — объявил мой приятель, у которого я был в гостях.

Парень в ковбойке подошел к нам. Я почувствовал, как прикосновение, его цепкий, немного удивленный взгляд. Я не понимал, чем вызвал к себе такое внимание. Оказалось, с такой пристальностью он вглядывался в каждого нового человека, появлявшегося в поле его зрения, но это я узнал куда позже.

— А это — Сима Лунгин, — указал на меня хозяин дачи.

Пришедший по-лошадиному мотнул головой, и густая черная челка занавесила половину его лица. Мы протянули друг другу руки...

Вот столько лет прошло, а я и сейчас прямо физически чувствую, как вздрагивали в рукопожатии его пальцы. Они как бы передавали вибрацию беспрестанно работающего какого-то внутреннего механизма... Я помню эти чуткие, чуть дрожащие пальцы, когда Илья, сосредоточившись на чем-то, слегка пощипывал мочку левого уха, самый ее кончик...

— Ты где учишься?

— На мехмате. А ты?

— В ГИТИСе.

И он сразу начал о чем-то рассказывать, да с таким воодушевлением, будто боялся, что его перебьют и не позволят договорить до конца. Слова от нетерпения так и клокотали в нем, их бурливый поток вырывался наружу, а он то и дело по-птичьи поворачивал голову влево и вправо, бдительно проверяя, так ли нам интересно слушать, как ему — рассказывать. Мне казалось, что я вижу его одновременно и в фас и в профиль. Но все было в порядке, мы хохотали исправно. Доведя свой рассказ до конца, он скромно замолк, и выражение его лица не скрывало радости от своего успеха. Вот этот отсвет тайного довольства, робкой улыбкой озарявшей его черты, он сохранил на всю свою жизнь.

Мы вместе ушли, но не попрощались у калитки, а чуть ли не до света провожали друг друга и все говорили, говорили в каком-то упоении. Расставаться не хотелось, до того нам было интересно, а главное, весело вместе. И так нам было потом всегда. Всю жизнь. В ту первую нашу прогулку августовской кратовской ночью мы как бы превратились в систему сообщающихся сосудов. Наши мысли, чувства, накопленный за наши девятнадцать лет опыт соединились, перемешавшись, и создали единый уровень жизненных представлений...

Для нас обоих это было новым, неизведанным переживанием, и мы разошлись только потому, что назавтра, ровно в десять утра, решили встретиться снова, чтобы писать пьесу.

И представьте себе, пьеса эта, как ни странно, и в самом деле была написана, более того, принята к постановке Студенческим театром МГУ. И ее, несомнен-

но, поставили бы, если бы не война. Но это лишь к слову. Важно другое: дружба наша, дружба с первого взгляда, всякий раз, при каждой нашей встрече, почему-то материализовалась в каком-то совместном писании. Даже когда Илья приезжал на побывки с фронта, как ему шла военная форма, какой он был в ней стройный и ладный! — мы, как ошалелые, тут же кидались сочинять.

У него в ящиках стола, наверное, до сих пор хранятся первые действия трех пьес, которые мы начинали в дни его коротких военных отпусков.

Выходит, что всю нашу взрослую, сознательную жизнь, если не считать нескольких мучительно трудных и горьких послевоенных лет, вплоть до того ужасного дня, когда Ильи не стало, мы сочиняли вместе. И, наверное, именно потому, хотя наш союз был не деловым, а лирическим, и я не переставал восхищаться благородством Ильи, его душевной щедростью, бескорыстием и множество раз подтвержденной готовностью в любую минуту броситься, как говорится, грудью на амбразуру дота, хотя, повторяю, главным в наших отношениях была дружба, а пьесы и сценарии являлись (или казались) лишь приятным побочным продуктом, — именно поэтому, думая теперь об Илье, я прямо с галлюцинаторной яркостью вижу всегда одну и ту же мизансцену: утонув в просиженном кресле, он, склонившись над низеньким столиком, торопливо выводит на листе бумаги стремящиеся вверх строчки наших текстов, либо стучит на машинке, а я то полулежу на диване напротив него, то вскакиваю, чтобы «проиграть» какую-то реплику. Господи, какое это было прекрасное время!..

Известно, что в писательском деле всякий идет своей дорогой. И тем не менее, если книга эта кого-то заставит о чем-то задуматься или хоть кому-нибудь сократит путь к трудной и часто такой неблагодарной профессии кинодраматурга, без которого, тем не менее, нет кино, я буду считать, что не зря ее писал.

Здесь будет все: пережитое
И то, чем я еще живу,
Мои стремленья и устои,
И виденное наяву.

Борис Пастернак

ВВЕДЕНИЕ, В КОТОРОМ СТАВИТСЯ МНОГО ВОПРОСОВ И НЕ ДАЕТСЯ ПОКА НИКАКИХ ОТВЕТОВ

Еще не так давно человек, сочиняющий сценарии для кинокартин, назывался сценаристом, и никого это скромное название не обижало. Однако теперь сочинители сценариев именуют себя кинодраматургами, очевидно, углядывая в этом словосочетании содержание более значительное, нежели просто сценарист.

Прежде, когда на площадке возникала необходимость изменить реплику или передумать ту или иную мотивировку поведения героя, кричали:

— Где автор?.. Позовите автора!

Теперь же вполне обходятся без него, ибо кто лучше знает, как надо сказать, нежели артист, играющий данную роль, и что нужно сказать, нежели режиссер, подлинный автор, как теперь стали говорить, данного фильма.

В нынешнее время всевластия режиссеров, людей, одержимых бесом универсальности, не только снимающих картины, но и все чаще пишущих для себя сценарии, иногда со сценаристами, но чаще и без них, с одной стороны, и бурного расцвета комплекса неполноценности у литераторов, с другой, термин КИНОДРАМАТУРГ, кажется, видимо, семантически более значительным.

Ведь в самом деле, к древнему и могучему древу под названием ДРАМАТУРГИЯ подвит черенок нового искусства КИНО в расчете на получение таким способом новых сладчайших плодов.

Действительно, поначалу может показаться, что в драматургии и кинодраматургии много общего, причем не только того, что сразу бросается в глаза, не чисто внешнего сходства — диалогическая форма сочинения, ремарки, — но и по самой сути: оба этих литературных жанра являются поводом для художественной деятельности других людей и при всей самоценности находят свое полное выражение, лишь став фактом коллективного творчества, в первом случае — в театре, и на киностудии — во втором.

За спиной у ТЕАТРА почти трехтысячелетняя история. КИНЕМАТОГРАФУ же от роду всего порядка ста лет, и, представьте, еще живы люди, которые могли проследить за ним почти на всем пути его развития.

Итак, драматургия и кинодраматургия — самая древняя литература и самая молодая.

Ту древнюю литературу-бабушку еще Аристотель назвал наивысшей формой художественного творчества. Причем все выражено в ней лаконично, самым скупым и емким способом: прямой речью героев, кратким описанием их поведения и мест действия.

Ну а кинодраматургия, как же она соотносится с собственно драматургией, с тем, что пишут для театра? Сходна ли она с нею? Если да, то в чем? Если нет, то каково их различие? И наконец, одинаковые ли задачи стоят перед теми, кто пишет для сцены и для экрана?..

Одним словом, сценарий и пьеса, какими узами родства они связаны? Кто же они друг другу, кровные родственники или седьмая вода на киселе?

И, может быть, главное: как подступиться к писанию сценариев? С чего начинать? Есть ли здесь «тайны ремесла», и если есть, то какие? И какие навыки, с моей точки зрения, должен развить в себе профессиональный сценарист?

Ответить на все эти вопросы, неизбежно встающие перед теми, кто намерен заниматься сценарным делом или же просто им интересуется, представляется мне невозможным, не разобравшись сперва, чем же завораживает людей театр, а чем — кинематограф.

НЕМНОГО О МАГИИ ТЕАТРА

«Монотипии» человеческой жизни

Театр... Театральное представление... Как по сути своей трагично это искусство! Спектакль, который еще только что потрясал, веселил, заставлял думать, закрывающийся занавес отторгает от нас навсегда, погружает в вечность, в небытие.

Позвольте, как же, а следующий? Ведь обычно спектакль играют много раз. А следующий будет уже другим по тону, как говорили в старину, и по ритму, и по внутренней наполненности актеров, и по точности выполнения ими установленных мизансцен, и по быстроте перестановок декораций, и по громкости оркестрового сопровождения, короче, по множеству случайных причин, которых не учтешь ни самодисциплиной артистов, ни правилами внутреннего распорядка театра.

Спектакли нельзя сравнить с тиражными копиями какой-то гравюры, отпечатанными с единой матрицы, они, скорее, монотипии, уникальные штучные оттиски. И чтобы получить второй оттиск, художник должен заново создать свою гравюру, пусть по прежнему образцу, но заново. О неповторимости каждого спектакля прекрасно знают все люди театра, знают, что относится это не только ко всему спектаклю в целом, но и к игре каждого артиста, более того, к работе осветителя или монтировщика декораций. Даже немного морщащий задник или чуть сдвинутый луч прожектора дают иную интенсивность звучания аккорда сценических средств.

Современный профессиональный артист воспитывает в себе умение существовать на сцене, пользуясь весьма содержательной формулой К.С. Станиславского, которая, по сути дела, определила программу целого направления в реалистическом театре: «СЕГОДНЯ — СЕЙЧАС — ЗДЕСЬ». Это значит, надо стремиться к тому, чтобы на каждом представлении непременно учитывались не только отрепетированные, так сказать, постоянные факторы ролей, но и непостоянные, неожиданно возникшие *сегодня,* на этом спектакле, *сейчас,* в этот момент *этого* явления, *здесь* — именно *в этих обстоятельствах,* на *этой* сценической площадке.

Такое импровизационное, гармоничное сплетение воедино незыблемого и привходящего в театральном представлении, по сути дела, подобно естественному ходу жизни вообще с ее незыблемыми установлениями и незапрограммированными вторжениями случайных моментов, именно поэтому оно и придает коллективному театральному творчеству убедительность в целом и узнаваемость в актерских работах в частности. Даже в самых условных спектаклях, при самых эксцентрических, гротескных режиссерских решениях, где все вроде бы нарочито преувеличено, элементы человеческого существования на сцене, реакции актеров на внешние раздражители все равно не могут не быть естественными в своих истоках, иначе театра нет. «Сказка — *ложь,* да в ней *намек,* добрым молодцам урок!» Пусть сказка ложь, ей и положено быть вымыслом, но намек должен быть ориентирован на правду, иначе никакого *урока добрым молодцам* не получится.

Итак, спектакли всякий раз бывают другими — по множеству причин. Скажем, потому что погода сегодня другая, и настроение артистов другое, и утренняя репетиция была не такой, как вчера, но главное, потому что другим будет зрительный зал. Иной состав зрителей, и поток заинтересованного внимания, направленного на сцену, будет по напряженности иным, чем прежде, таким, каким он еще никогда не был и больше уже никогда не будет. Впрочем, к роли зрителей в театре мы еще вернемся, пока же хочется подчеркнуть лишь

эту неповторимость каждого спектакля. Именно в ней, должно быть, и заключена в большей степени магия театра, когда чудо искусства творится у тебя на глазах и ты наслаждаешься не просто результатом творчества, но и самим его процессом.

Спектакль существует лишь с того момента, как убрали свет в зрительном зале и осветили сценическую площадку, до того, как вспыхнут люстры и погаснут прожекторы, направленные на сцену. Он протекает за определенное время, движется неумолимо, словно вода в реке, от истока к устью, и не оставляет после себя никаких материальных, сохраняемых результатов. И только пристрастная, а часто и неверная память современников способна удержать зыбкое впечатление от канувшего в Лету спектакля, да иная заметка критика — субъективный бледный отсвет давнего живого пламени.

Быть может, именно сознание того, что у актера есть только *сегодня,* что он бессилен что-либо передать Будущему, заставляло великих мастеров сцены в яростном ожесточении неудовлетворенности сжигать себя на каждом спектакле, стараясь проникнуть в глубины жизни человеческого духа, самоистребительно затрачивая на это все больше ума, сердца и вдохновения.

Вот был Рублев. Уже сколько веков нет его на земле, но ведь есть его «Троица», да не только «Троица»: значит, Рублев жив. Жив Эль Греко!.. Живы Врубель, Модильяни... Господи боже мой, как печально покинули они наш свет!.. Но они есть и живут среди нас в своих полотнах, в своем искусстве. А вот Комиссаржевской нет. Ни в чем!.. Осталась она, к примеру, в памяти Кугеля, написавшего свои воспоминания. Но ведь это впечатления Кугеля от игры Веры Федоровны, а не сама ее игра, и к тому же Кугель, как известно, был такой пристрастный зритель и видел многое с такими перекосами... При всей отчетливости его письма, записи Кугеля, как, впрочем, и любого другого критика тех времен, несомненно, лишь черно-белый снимок с объемных, многоцветных образов Комиссаржевской.

О том, как я понял, что нам ничего не остается, как только верить на слово свидетелям

У нас дома была дореволюционная пластинка фирмы «Граммофон» с записью монолога Марии Тюдор в исполнении М. Н. Ермоловой. К сожалению, пластинка эта пропала. Так вот, что-либо более удручающее, чем это «остановленное мгновение», чем этот тремолирующий голос контральтового тембра, мне, пожалуй, редко доводилось слышать. А ведь моя бабка, для которой Ермолова — ее крылатая юность, вся трепетала при воспоминании о том, как вдохновенно играла Мария Николаевна Марию, и, когда у нас заводили граммофон, я видел, что в глазах моей бабки начинали сменять друг друга тени воспоминаний, и даже выражение лица у нее делалось такое, каким оно бывает только в театре. А я при всем старании фантазией своей хоть немного скрасить огорчительное впечатление от этой граммофонной записи ничего, кроме механического пустозвучания, расслышать не мог. Не раз я заводил эту пластинку своим друзьям, пытливо вглядывался в их лица и видел, что им тоже безнадежно скучно.

Я вспоминаю, как на пушкинском юбилее, кажется, в 1949 году, А. А. Остужев читал «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», как это было замечательно-возвышенно и наивно-звонко, как лучились его глаза, как руки его жили своей особой, словно подчеркнутой, жизнью, как седой хохол дрожал над бледным челом его, как старомодно был завязан на нем галстук, какой чистотой и благородством веяло от всего облика этого великого артиста, каким искренним волнением от «Памятника» и восхищением перед Пушкиным он был озарен. И много лет спустя в одной радиопередаче я снова услышал запись того самого концерта, немыслимый остужевский голос. Я закричал на весь дом, сзывая своих сыновей, чтобы они восхитились вместе со мной остужевским чтением и разделили мою радость свидания с давно покинувшим наш мир артистом... И что же? Да ничего... Иронические улыбки и переглядки. Все им

казалось пустым, вычурным, нарочитым, а у меня голос пресекали восторженные ностальгические слезы...

А как было с Яхонтовым, который в годы моей юности просто-напросто формировал вкус всего нашего поколения? Вкус к театру. Эх, да что говорить!.. Помните — те, кто могут это помнить, — как Яхонтов читал «Медного всадника»? Как он в сцене безумия Евгения воздымал над головой согнутую в локте руку так, что напряженная пятерня зависала над его головой, как он в неподдельном страхе вскидывал глаза и видел над собой не руку, нет, но взметнувшееся копыто гигантского коня, как он в отчаянье стремился укрыться от удара смертоносной подковы, как он втягивал в плечи беззащитную свою голову, как старался оборонить ее другой рукой... И куда бы он ни двигался, копыто нависало над ним.

Боже, как все это было точно и устрашающе! Слиянность звучащего пушкинского слова с искусством артиста, пробуждение ассоциативного дара зрителей. Эффект получался удивительный. Вздыбленный чудовищный конь и, словно воплощенный страх, согбенный маленький человечек...

Когда я вернулся домой и, подстегнутый бесом подражания, перед зеркалом по-яхонтовски поднял над головой напряженную, согнутую в локте руку, нацелил растопыренные пальцы в темя и вскинул вверх глаза, впечатление, представьте, было то же — тяжелое копыто, зависшее над моей головой, казалось, вот-вот опустится, оно угрожало мне.

Но и Владимир Николаевич Яхонтов, наш кумир тех незабвенных довоенных лет, с его юной живой мыслью, с жестом-метафорой, со всем его неповторимым театром, владевшим умами целого поколения, тоже ушел вслед за другими крупнейшими артистами в царство великих теней. И нашим детям и внукам ничего не остается, как только поверить Н. Крымовой, написавшей монографию о Яхонтове. А я, живой свидетель почти всего, о чем там написано, готов им, скептикам, подтвердить, что все это правда.

Эту невозможность сохранить во времени великие создания великих артистов. я особенно остро пережил,

когда готовился к работе над сценарием о Вере Федоровне Комиссаржевской. Я, конечно, прекрасно понимал, что театральный образ перестает существовать, как только кончается спектакль, но одно дело знать это в общем смысле, а другое — лично с этим столкнуться. И я был поражен, что, пересмотрев груду материалов, рецензий, мемуаров, написанных, к слову сказать, часто вполне художественно, и обладая известной фантазией, я все же оказался решительно не в состоянии представить себе живую игру Веры Федоровны. Но еще больше поразило меня, что и сама Вера Федоровна об этом много думала. Она знала, пожалуй, как никто другой, что ее создания, обладающие, по свидетельству современников, неслыханной силой воздействия, сохраняются лишь в памяти людей, смертных, как и она, и память их уйдет вместе с ними.

Я пытался представить себе, как Вера Федоровна произносит монолог в «Чайке» или «Бесприданнице» — мне ведь стоило прикрыть глаза, и я четко видел Хмелева в роли Каренина или Яншина в роли сэра Питера Тизла, — но тут мое внутреннее зрение не включалось, воображение отказывало. И множество известных мне фотографий из сборника «Солнце России» я никак не мог оживить.

Так я на собственном опыте убедился, что тривиальная истина не перестает быть истиной: да, театральный образ умирает навсегда. Тому, кто сам не видел великого артиста, ничего не остается, как поверить на слово счастливцам, которым довелось его видеть. И мне показалось, что я понял тогда — почему. Потому что все *мгновения* театра либо в будущем (вот-вот! сейчас-сейчас...), а значит, еще не существующие, либо свершенные, то есть *уже* не существующие, а промежуток между *еще не* и *уже* заполнен не впечатлением, которое можно законсервировать в памяти, но *ожиданием* впечатления, то есть не столько театральным фактом, сколь твоим личным состоянием. И стоит хоть на миг замереть, остановиться мгновению театрального прекрасного, как тут же теплокровное искусство актера превращается в некий муляж человеческих страстей.

Ну а как же, допустим, Высоцкий? — спросите вы.

Памятование Высоцкого

Я очень хорошо помню раннее утро 9 мая 1970 года, когда мы с Ильей Нусиновым отправились на Северный флот, чтобы принять участие в дальнем походе военных кораблей из Баренцева моря в Черное. Тогда я не знал, какое несчастье поджидало нас, не знал, что через десять дней, 19 мая, Ильи не станет, что жизнь моя расколется надвое, и самая легкая, чудная, веселая ее часть отлетит навсегда.

Да, тому прошло уже около двадцати лет.

Так вот, когда мы приехали в ту рассветную рань во Внуково, первое, что услышали, была песня Высоцкого. Слов нельзя было разобрать, но свистящий хрип, то ли от дурной записи, то ли от неисправного магнитофона, нимало не смущал. На пленке был Высоцкий — это факт, остальное никого не интересовало. Все — и парень в провинциальной кепке, держащий в руке, как чемодан, тяжелый бобинный «маг», и те, кто его окружали, и те, кто стоял поодаль, как мы, — получали явное удовольствие. Потом объявили посадку, и до — «уважаемые пассажиры, наш самолет...» — и после в салоне передавали по самолетной трансляции одну из песен Высоцкого, которая от Москвы до Мурманска прозвучала раз пять, не меньше. Затем в Мурманске, в ожидании автобуса на Североморск, мы зашли в ресторан, где ширококостные северяне пили шампанское из толстобоких фужеров, в которые они еще крошили плиточный шоколад. В то время там так веселились. И в ресторане тоже заводили Высоцкого... В маленьком, тесном, скачущем по нелучшей дороге автобусе на коленях у сидящего на первой скамейке лейтенанта стоял магнитофончик, вернее, лейтенант держал его на весу, чтобы амортизировать тряску по ухабам. Пел Высоцкий, и пел он всю нашу дорогу на север. Кончалась пленка, ее ставили заново. Слушали певца серьезно, глядя в одну точку, даже не поворачивая головы к окнам, за которыми был виден залив с миллионом шевелящихся мачт стоящих у берега рыбацких судов и серые сопки в серой дали. Я даже поймал себя на мысли, что меня почему-то не бесит этот непрекращающийся ин-

тенсивный хрип, он выражал что-то мне неведомое и был подлинной средой обитания в этом крошечном автобусном мирке. К концу пути нам с Ильей стало казаться, что этот голос и эти песни, как неотъемлемая часть, принадлежат обществу военных моряков. А как потом выяснилось, и летчиков тоже. Да что говорить! Всех людей, у которых есть потребность пережить некое очищение, полно выразив (вместе с Высоцким) свое личное отношение к действительности. Когда в Североморске мы, побрившись, пошли в Дом офицеров обедать, то... надеюсь, ни у кого не вызовет удивления, что из динамиков, укрепленных по обеим сторонам фронтона этого помпезного, сталинского стиля здания, на всю площадь, до самых причалов опять-таки рокотал набрякший страстной силой голос Высоцкого, соединяя землю, воду и небо...

Недавно я познакомился с артистом Александром Трофимовым, худым, молчаливым, самоуглубленным. Есть такой тип артистов — сурового облика, погруженных в себя, на чем-то глубоко сосредоточенных. Все в нем знало, чем оно является: тело знало, что оно очень высокое, профиль, что он графически острый, волосы, что они жесткие, ноги знали, что они длинные, и вели себя с достоинством длинных ног, раскованно, несгибаемо-колюче. Мне вдруг представилось, что молодой Л.М. Леонидов тоже принадлежал к этому актерскому типу, низкоголосому, немногословному, живущему в тягучем ритме вращения своих глубоко запрятанных где-то возле сердца трагических, гранитных жерновов, и казалось, если прислушаться, то услышишь их тайный скрежет...

В тот вечер Трофимов должен был петь. Неожиданным было не только то, что он поет, — оказалось, он сам сочиняет свои песни, и стихи, и музыку. Он ждал выхода, потирая ладонью ладонь, не шевелясь и не поворачивая головы. Потом мы вдруг разговорились. Я спросил, какую память он сохранил о Высоцком. Он ответил, что близки они не были, хоть и играли в одних спектаклях. И что другого такого партнера он не встречал... Да, конечно, Трофимов-Раскольников и Высоцкий-Свидригайлов в «Преступлении и наказании» — эта пара запоминалась навсегда.

Инсценировка была написана так, что в каждом эпизоде требовала от исполнителей всех сил: и душевных, и физических. За первую половину спектакля артисты настолько выкладывались, что на вторую их просто не хватало. И всякий раз Трофимов, исчерпанный до дна, сидел в своей гримуборной, не зная, как бы найти «второе дыхание», чтобы достойно довести роль до конца. Отчаяние охватывало его, отчаяние и страх. Это было похоже на актерские ночные кошмары, когда просыпаешься в холодном поту. И когда чувство беды уже достигло высших пределов, «я, — говорил Трофимов, — слышал по трансляции со сцены голос Высоцкого, звучащего так же наполненно, как и в первом акте!» Измученный Высоцкий играл спектакли на таком уровне самоистребительной траты личности, что заряжал своей творческой одержимостью и других артистов, и его, Трофимова. Было непостижимо: как Высоцкий, человек на порядок старше его, обремененный многими жизненными тяготами, с разрушенным сердцем, поднимался на такую высоту, достигал такой степени самопожертвования. Он буквально сгорал на сцене, и трансляционные репродукторы не скрывали этого. Выхлест бешеного энергетического потока заполнял гримуборную. «...Он подхватывал меня, — говорил Трофимов, — и я чувствовал, как прибывают во мне и силы и актерская ярость, недовольство собой... Если он, человек уже в годах, так может, то...» Раскольников, заряженный, как петарда, выходил на сцену, и дуэт его со Свидригайловым был ошеломительно впечатляющим. Пребывание артиста перед публикой становилось уже не только его профессиональным делом, но выполнением некоего высшего зарока, обязанности просветить собравшихся в зале людей, рассказать им, что ты думаешь о добре и зле и что думал об этом Достоевский...

Хоть говорят, что нет пророка в своем отечестве, Высоцкий все-таки был им. Был во всем — в лицедействе, в стихотворчестве, сочинении музыки и, главное, в исполнении своих песен, которые вот уже столько лет владеют умами и душами современников. В этом, по-

моему, и скрыт «феномен Высоцкого» — высокозначимо являть себя миру в триаде исполнителя, поэта, пророка...

«...Однажды, — говорил Трофимов, — я пришел в театр, пришел на репетицию, думал о чем-то своем и вдруг увидел на том месте, где вывешивают разные объявления, портрет Высоцкого в траурной кайме. И я упал без чувств... Не то чтобы мы как-то коротко дружили или тесно общались друг с другом. А просто меня пронзила какая-то страшная сила утраты и выбила из сознания. Никогда, ни до, ни после, не падал я в обмороки. А тут, уж не знаю, как это случилось, но факт!..»

Уход Высоцкого — это потеря очень и очень многими своего посла в жизни, подчас такой трудной и не всегда понятной. Это как потеря поводыря для слепого. Или — как потеря совести у слабого духом.

Светлая ему память!

Сцена и зал

Конечно, «феномен Высоцкого» — явление совсем особое, уникальное, требующее не только искусствоведческого, но и социально-психологического разбора, связанного и с тремя ипостасями его авторства, и с «легендой» его личности, и с анализом текстов его произведений.

Очень важно тут еще и то, что вокал — эстрадный ли, классический ли — не разделяет трагической судьбы драматического искусства. Общеизвестно, что слушатель может в полной мере воспринимать исполнение вокального произведения, не видя певца. Даже Аренский в «Рафаэле», в опере, где уж сам бог велел петь публично, увел одну из превосходнейших арий за кулисы. «Песня певца за сценой» — так именуется эта вокальная партия, и на нее назначают лучшего тенора группы. Механическая, как говаривали прежде, запись пения чаще всего не теряет своей художественной силы. Это подтверждается множеством примеров: от Шаляпина и Титто Руффо до Вертинского, «Битлов» и даже

Аллы Пугачевой. Легионы собирателей дисков — тому подтверждение. Но когда однажды я услышал по радио запись товстоноговских «Мещан», которых, к великому моему сожалению, не видел на сцене, то испытал отчетливое разочарование: ряд актерских голосов, намертво зафиксированных на ленте, не вызвал в моей фантазии образа спектакля.

Театр — это всегда сцена и зал. Это всегда единство, состоящее из двух частей, отличающихся друг от друга и архитектурно и функционально: из сцены и зала.

Сцена без зала — не театр. Зал без сцены — тоже не театральный зал, а некое помещение, где сообщество людей сидит длинными шеренгами, плечом к плечу, в затылок, ряд к ряду.

Только слиянность того и другого есть театр. Только союз сцены и зала, только взаимопроникновение направленных друг на друга потоков эмоциональной и интеллектуальной энергии, только борение и слитность душ создают удивительный эффект театра — взаимодействие двух категорий человеческих призваний: артистов и зрителей.

Зрители — тоже понятие сложное. Это не просто много людей, собранных в одном месте. Это много людей, имеющих потребность избрать для себя на сегодня занятие быть зрителями, психологически к этому подготовленных и ожидающих от нынешнего вечера чего-то значительного, праздничного, обновляющего.

У работников театра существует выражение «кворум зрителей». Это минимальное количество зрителей, которые в совокупности создают благоприятную среду для актерского коллектива, играющего спектакль, а иными словами, видимо, составляют энергетическую мощность, соизмеримую с той, что излучается актерами со сцены. Причем в разных спектаклях «мощности» разные и «кворумы» разные, и это тоже знают хорошие театральные администраторы. Между залом и сценой создается некое эмоциональное равновесие, все время изменяющееся то в ту, то в другую сторону, и поэтому, чтобы оно не нарушалось, надо либо артистам энергичнее играть, либо зрителям воспринимать спектакль с большей затратой душевных сил. Чуткие психологические

датчики по обе стороны рампы дают молниеносные приказы то сцене, то залу.

Покойный Владимир Александрович Филлипов — доблестный рыцарь Малого театра и замечательный свидетель московской театральной жизни начала века — однажды на лекции в ГИТИСе рассказал нам удивительную историю про Айру Олдриджа.

Он был негр, Айра Олдридж. Один из первых черных артистов, показавших свое искусство на европейских сценах. В 50-х годах прошлого века он гастролировал в России. Он играл Отелло. Эта была сенсация: черный артист играет черного генерала! В памяти театралов он остался, как один из непревзойденных интерпретаторов этой роли. Особенно славилась в его исполнении сцена убийства. Говорили, что в спектакле он очень долго готовил себя к тому, чтобы стать прокурором, судьей и палачом Дездемоны. Игра его в этой сцене была на редкость неспешна и выразительна. Он кругами, крадучись, медленно-медленно подбирался к ней, с неописуемой бережностью касался пальцами ее шеи. Долгим устрашающе-печальным взором как бы прощался с бесконечно любимой женой, потом... Потом, когда он отшвыривал ее, бездыханную, на ложе, он молча очень долго глядел на свои совершившие неправедную казнь руки, поворачивался лицом к зрителю и вдруг, осознав содеянное, издавал немыслимый вопль, то ли крик отчаяния, то ли вой подбитого зверя, от которого холодели людские сердца и лбы сидящих в зале покрывались ледяной испариной.

Однажды после спектакля газетные репортеры пришли к Олдриджу за кулисы и спросили прославленного артиста, каким образом удается ему издать такой рвущий душу крик, от которого слабонервные бьются в истерике.

— Откройте нам свою тайну, — просили они.

Усталый после спектакля артист долго смотрел на газетчиков, переводя глаза с одного на другого, а затем сказал с улыбкой:

— Я только раскрываю рот — кричит зал... Конечно, молча... Про себя... Это кричат их сердца. Но все они этот крик слышат.

Оказывается, зрители в душе своей вопили все как один, сочувствуя Отелло! Всякий раз, когда артист в роли мавра, осознав, что им содеяно непоправимое зло, поворачивался лицом к публике, он успевал лишь слегка разомкнуть губы, как сотнеголосый немой вопль уже несся ему навстречу. С детской непосредственностью обнажали люди свое сострадание...

Вот чем велик театр!

Зрительный зал, что же это такое?

Театральное действо — это действо соборное. Собор — сбор, собрание, собранное в одном месте множество людей. В театре — это зрительный зал, который и есть единица измерения количества зрителей. Аншлаг — полный сбор — зал. Я никогда не слышал, чтобы кто-нибудь из театральных людей сказал: «Сегодня у нас триста сорок шесть зрителей». Скажут: «Сегодня половина зала, четверть зала, примерно, ползала. Сегодня полно. Аншлаг! Полный зал!»

Разобраться научно, почему столько-то зрителей — *не зал,* а столько-то — *зал,* надлежит социальным психологам. Но старые антерпренеры и нынешние толковые администраторы будто кожей чувствуют, при скольких зрителях можно играть данный спектакль, не унижая его художественного достоинства, а при скольких надо отменять и, как ни печально, возвращать назад деньги. Это подобно тому, как в электрический фонарик, рассчитанный на то, чтобы давать свет от четырех батареек, поставить три батарейки. Бессмысленная затея, лампочка гореть не будет, и все!

Понятие «зал» есть не только единица, по которой определяют успех или неуспех финансовой деятельности театра, это слово обозначает еще и многоликое единство, воспринимающее спектакль, некую коллективную структуру, являющуюся в определенном смысле единым организмом, несмотря на свою сотнеголовость и двухсотнерукость.

«Сегодня хороший зал...» «Плохой зал, никак не раскачается...» «Вот зал, так зал! Одно удовольствие играть...» Да, да, в театре о зрителе говорят, как о зале, как об од-

ном существе, в единственном числе, на которое все и работают, а существо это иногда приветливое, а иногда — просто ужас до чего вздорное, ничем не угодишь. В реакциях своих оно оказывается единообразным до чрезвычайности. Стоит одному зрителю захохотать — зал хохочет. Стоит шикнуть — всеобщее шиканье. Захлопаешь в ладоши — вызовешь аплодисменты всех вокруг.

Мне всегда казалось, что механизм реакций театрального зала подобен механизму паники, возникающей в толпе. Кто-нибудь крикнет: «Горим!» — и все орут. Один выпрыгнул в окно — за ним туча прыгунов, отпихивая друг друга, лезут в оконный проем. Даже аплодируют в театре не просто для выявления своего расположения, а кто громче, чтобы выразить себя наиболее полно. «Сидят кучно, визжат звучно!» — как сострил кто-то из тюзовских артистов. Вся тонкость зрительского восприятия зачастую тонет в грубости проявления этих непосредственных эмоций. И только много позже иной зритель сумеет разнести свои впечатления по нужным реестрам.

Сила зала огромна, власть его неколебима. Даже сотней рецензий его, как правило, не проймешь. Он не только детектор народной потребности в театре, но и компас для театральных руководителей. «Зрительный зал — это все!» — как говаривали старые администраторы. Весь зал словно опутан проводами единой энергосистемы, всех зрителей пронизывает ток одного напряжения. Всех до единого...

Когда-то Константин Сергеевич Станиславский говорил, что лучшим и самым главным режиссером в театре является зрительный *зал*. «Зал, — говорил он, — сам расставит акценты», *«зал* выверит ритмы, паузы», *«зал* подскажет вам, что существенно, а что нет». Что же он имел в виду? А имел он в виду то, что постановщик спектакля может довести коллектив актеров до высшей степени понимания, что должно происходить на сцене, и отрепетировать, как это должно происходить. Он может вплотную приблизить спектакль к своему идейно-пространственному ви́дению. Однако окончательные акценты без публики он расставить бессилен.

И вот, когда готовые к выходу артисты начинают слышать тревожный рокот зрительного зала, проникающий

за кулисы, возникает то особое волнение, то удивительное состояние души, та сладостная неуверенность, которая и есть начало творческого процесса, представляющего собой субстанцию театрального искусства.

Раздается третий звонок, и спектакль, словно корабль, отчаливает от пристани и, все набирая скорость, движется вперед к заветному пределу заключительных поклонов. На всем его пути по тишине или шуму зала, по затаенности дыхания зрителей и напряженности слуха или по шуршанию конфетными бумажками и покашливанию артист окончательно утверждается в том, как ему произносить ту или иную фразу, как долго выдерживать паузу, чем он должен привлечь к себе внимание... Партнера? Да, конечно, партнера. Но и зрителей. Причем реакции зрительного зала становятся для него ничуть не менее значимыми, чем замечания постановщика или дежурного режиссера. Короче говоря, начинается та сверхтонкая доводка конструкции спектакля, которая и дает в результате ощущение высоты его художественного уровня. И если артист чуток, то ему всегда известно, чего в нем сегодня было больше — живого творчества или «проверенного мастерства».

Зрительный зал — этот коллективный локатор, воспринимающий биотоки, несущиеся со сцены, — будет работать в чуть-чуть ином режиме, и тонкий нервный аппарат актера тут же перестроится на заданный залом манер. И хотя будут произнесены те же реплики, выполнены те же мизансцены, осуществлены установленные задачи, повторен внешний рисунок спектакля, эмоциональное наполнение актеров будет не таким же, хоть и почти таким же. Ведь пьеса та же. Артисты те же. Но зал другой. И спектакль другой, почти такой же, как прежний, но другой. Потому что всякий раз меняются взаимоотношения сцены и зрительного зала...

Похвальное слово доброму зрителю

О, зритель!

Тебе, самому главному режиссеру, как говаривали в свое время в Художественном театре, воздаю я эту похвалу!

Будет зритель — будет смех на комедии.

Будет зритель на чувствительной пьесе — будут слезы.

Будет зритель — будет искреннее восприятие драм, исполненных публицистического пафоса.

А ежели в театральных залах будут и смех, и слезы, и искренность восприятия — значит, будут и художественные спектакли, растущие, совершенствующиеся от раза к разу и приносящие укрепляющее личность удовлетворение не только тебе, сидящему в зрительном зале, но и тем, кто играет для тебя на сцене.

О, зритель, ты необходим театру не меньше, чем театр тебе. Поэтому будь великодушен и терпим. Умей прощать неудачи, ведь театр искренне хотел обрадовать тебя, и будь неистов при удачах, ибо твоя радость — радость театра, служащего тебе верой и правдой.

Верой в искусство и Правдой жизни.

Веселись, плачь и думай, добрый великодушный зритель, и пусть на фотографии твоего любимого театра будет написано золотыми буквами: «ЛЮБИ МЕНЯ, КАК Я ТЕБЯ!»

Непосвященному человеку трудно понять, почему для комедии 30 зрителей в зале не являются кворумом, а, скажем, 35 — являются. Но я очень хорошо помню, как Михаил Михайлович Яншин, будучи главным режиссером Театра имени К.С. Станиславского, где и я тогда служил, просил администратора, чтобы на сдаче Управлению спектакля «Наследники Рабурдена» в партере сидело бы не менее пятидесяти человек.

— А то не будет *зала,* — говорил он. — Не будет реакции, и у артистов испортится настроение!

Он заботился о том, чтобы был *кворум смеха.*

Яншин... Как мне все-таки повезло, что судьба подарила мне знакомство с ним!

Памятование Яншина

Я работал в Театре Станиславского все годы, когда там главным режиссером был Михаил Михайлович Яншин. Я старался сидеть на всех его репетициях, присутствовал на его беседах, разборах, бывал, хоть и не часто, у него дома. И сейчас, когда я думаю о нем, два эпизода сразу же встают перед глазами. Первый. Несколько человек из нашего театра, я среди них, пришли к нему домой по важному делу. Жил он тогда напротив Моссовета.

Какие памятные рубцы оставляют в моей душе впечатления от старых актерских гнезд!

То была квартира Хмелева, куда после его кончины перешел жить Яншин. Все там сохранялось, как при прежнем владельце. Никто и не помышлял что-либо менять, да, видимо, и нужды не было. Со стен глядели прекрасные лица великих стариков, еще моложавых и полных сил и одухотворенности. Размашистые и убористые дарственные надписи виднелись то на паспарту, а то и на самих портретах. Большая фотография самого Хмелева над столом в кабинете, тесноватом, как мне запомнилось, плотно уставленном добротной, но случайной мебелью, — этому, видно, значения не придавалось. Мне давно приходило в голову, что когда кто-нибудь безо времени покидает нас, то на его последних снимках — в глазах, в выражении лица — можно прозреть некое свидетельство того, что он уже тайно знал свою судьбу, как бы предчувствовал свой скорый уход, боялся его и даже в мимолетности схваченного объективом выражения лица вроде бы просил у своих близких и понимания и прощения. Фотографии моих навсегда ушедших друзей напоминают мне об этом... Портрет Хмелева был таким же — звенящая тревога в углах пристальных глаз, гладко зачесанные, словно мокрые, волосы, без всякого прихорашивания, и явный намек на смущение в мягком изгибе губ...

Вот здесь тогда и жил Яншин — друг и однокашник Хмелева, свой человек в его доме... Но я отвлекся.

Речь в тот вечер шла, скорее всего, о том, чтобы Яншин согласился возглавить наш театр, положение которого в те годы было весьма неблагополучным. Вот старым студийцам и хотелось снова вручить его истинному мхатовцу, ученику К. С. К разговорам на такую тему Яншин отнесся ответственно, но с хитринкой.

— Прежде чем серьезно поговорить, надо серьезно поесть, — сказал он вдруг с характерной мягкостью го-

лоса и чуть пришептывая. — Эй, есть кто-нибудь? — крикнул он в глубину квартиры.

Появилась очень тихая и очень старая женщина.

— А поумней никого нету? — спросил он без обиды в тоне.

Старушка помолчала, не моргая, постояла и ушла к себе. Яншин встал и скрылся в кухне.

Мне уже давно стало казаться, что склонность к приготовлению пищи, умение приготовить какое-нибудь особенно вкусное блюдо и красиво подать его — сопутствующий дар и признак некоего основного художественного таланта. Когда во второй половине 40-х годов я преподавал мастерство актера в МГТУ — Московском городском театральном училище, то на вступительных экзаменах иногда спрашивал у приглянувшихся мне абитуриенток, любят ли они стряпать. И наиболее яркие девочки отвечали энергичным «да», причем в их встревоженных глазах вдруг загоралось нечто хищное. И я, как ни странно, бывал доволен.

Кто живал в Щелыкове в грибную пору, тот, наверно, видел, как замечательные актрисы московских театров с азартом и вдохновением собирают грибы (даже если сами их в рот не берут), солят их и маринуют, иногда тая друг от друга секреты своего мастерства, но нередко и делясь ими, поскольку известно: как не могут две прославленные артистки одинаково сыграть одну и ту же роль, так и у двух прославленных грибоварок никогда не получится засола или маринада одинакового вкуса. Рецепта мало, нужны риск и надежда, а главное, талант.

— Пищи, видите ли, нету, — донесся из кухни голос Яншина. — Но есть яйца и остатки ветчины. Не возражаете?

Мы все смущенно переглянулись и тут же заулыбались, потому что в дверях появился он сам. Он с усилием закидывал руки назад, пытаясь стянуть на пояснице ленты цветастого женского кухонного фартука. Кто-то подскочил и завязал ему их. Фартук потешно обтягивал плотный яншинский живот. Он был неожидан и очарователен, наш хозяин, в этом наряде, в белой рубашке с расстегнутым воротом, в домашних туфлях, шаркающих

при ходьбе, и с большим цветастым полем, покрывающим почти всю его фигуру, от выреза рубашки и до колен. Но по тому, как весело посверкивали его медвежьи глазки, как он, ровно танцуя, двигался по столовой, как пошевеливались его растопыренные пальцы, было очевидно, что занятие это ему по сердцу и что в нем вызревал замысел: он уже знал, что сотворит из нескольких яиц и недоеденной ветчины... Он даже слегка покрякивал и облизывал губы. Ясно — начинался театр...

На кухне послышалось шипение, и Яншин чуть ли не бегом кинулся туда. Кое-кто из нас, и я в том числе, подошли к двери и остановились на пороге. В кухне происходило нечто поистине замечательное. Он не ходил, а летал, он проскальзывал по полу, словно на невидимых водных лыжах. Он был вдохновенно легок. И красив! Он брал каждое яйцо за «талию» и изящным движением длинным узким ножом отсекал тупые концы. Нет, он не казнил эти яйца, не отрубал им головы. Нет! Он, скорее, отворял их, выпуская на волю крошечные солнышки желтка, окруженные прозрачными облачками. Скорлупки влезали одна в другую, превращаясь в длинную, толстую, недвижную белую гусеницу, чреватую какой-нибудь волшебной бабочкой... Он взял ровные ломти ветчины, вялые, с погасшим цветом, и мелко насек их на тонкие кусочки вроде лапши. Потом в руке у него зазвенела сковородка, которую он схватил с огня. Он кинул в нее масло, и кремовый кусок, исчезая, обежал, пузырясь, полный круг по черному чугунному диску. Сладостно затрещала ветчинная нарезка, окунувшись в масляное бурление, зашевелилась и, как живая, расползлась по сторонам. А Яншин тем временем лукаво готовил главное действо. Он раскрутил в эмалированной мисочке всю яичную клейкость и, словно хвост кометы, шваркнул ее на черную сковородку, на которой уже мерцали румяные и золотые ветчинные созвездия. Раздался шип! Шмяк! Кляцк! И бело-желтый парчовый свод сладострастно выгнулся, будто озаренный солнцем. Это было прекрасно и первозданно, как сотворение мира!.. Потом на свод обрушился мелкий соляной град, и весь этот солнечный круг

подпрыгнул, взлетел вверх, вроде ковра-самолета, перевернулся в воздухе и, повинуясь законам тяготения, пал вниз и замер, распространяя вокруг сказочный аромат. Нет, это не было цирковым трюком, не было и фокусом. Это было чем-то вроде сочинения музыки...

И в этот миг мне стало совершенно ясно, что Яншин принял решение: взять наш театр.

Как он был юн, изящен и летящ, этот не менее чем стокилограммовый толстяк, как он был гармоничен и талантлив во всех своих проявлениях! Он был совершенен, как... как... как явление природы, пожалуй.

Я вспоминаю чей-то рассказ о Михаиле Александровиче Чехове, о том, как он на каких-то гастролях в Минске, что ли, или в Киеве стал у всех на глазах непонятно почему выигрывать в бильярд. Подряд у всех...

— Как это тебе удалось? — спросили его изумленные друзья.

— Тут вчера блистал... (и он назвал имя знаменитого петербургского «короля бильярда»), а я сегодня просто сыграл его, и все...

Недавно мне сказали, что эта или подобная история произошла не с Чеховым, а с Вахтанговым. Возможно... Главное, что было именно так. *Сыграть* — и все шары в лузу...

Яншину, несомненно, тоже было бы по руке сыграть вот так «короля бильярда», да и кого угодно. Ведь он только что сыграл — несомненно, сыграл — великого повара, и не одного какого-то, а многих, всех знаменитых поваров, вместе взятых. Ведь Яншин, к слову сказать, так счастливо выигрывал на скачках. И я уверен, что в те часы он изображал какого-то знаменитого ипподромного доку, изображал не только внешне, лицедейски, но и внутренне, артистически, охватывая не только его манеры, но и характер личности.

Откуда все это, это богатство памяти на жесты, детали, выражения лица, думал я, откуда эта безупречность подражания? Да, видно, это и есть то самое, одна из граней дара великих артистов — охота быть другим с той же естественностью, сколь и самим собой, а может быть, даже с большей.

Волшебство, да и только!

И второй эпизод. Репетиция «Дней Турбиных» в Театре имени Станиславского.

Раздернуты оконные занавеси в зрительном зале, а на сцене почему-то не горит дежурный свет. Сероватый воздух, словно сумерки, но все видно. Тишина. Выгородка столовой дома Турбиных. За столом Лилия Гриценко — Елена Васильевна и Евгений Леонов — Лариосик. Репетируется их сцена из второго действия. Помните, когда Лариосик объясняется Елене в любви? Я сижу сбоку, почти невидимый. Идет сцена, тихая-тихая. Яншин в партере, ряду в пятом, сидит, посапывая, с чуть опущенной головой. Так настройщик рояля прислушивается к едва фальшивящим нотам. Иногда он громко вздыхает, вроде бы посвистывает невзначай. Отчего? То ли слышит, что что-то не так, то ли память его застилают видения тех давних репетиций в Художественном театре, когда Лариосиком на сцене, в дуэте с Соколовой, был он сам, а в партере сидели Немирович-Данченко и Судаков?

Тихо в зале. Даже обычных дневных театральных звуков не слышно. Иногда Яншин что-то нашептывает про себя. А у артистов — у хороших артистов — слух на репетициях как у летучих мышей: мысли, струящиеся в голове режиссера, слышат, не только слова. Но Яншин не замечания шепчет, он повторяет текст пьесы, он вспоминает его не в буквах, но в звуках, которые и наполняют его, как гул моря — раковину, и, наверно, не мхатовские интонации давнего исполнения, не голоса Тарасовой, Еланской, Соколовой, игравших Елену одна другой лучше, а шелест словесных звуков, рождавшихся в булгаковской душе.

Яншин, сцена и сам Булгаков сейчас — единая система. И нынешняя репетиция его — не та блистательно-вдохновенная, режиссерская репетиция, громкая, совершенная по пластике, по неординарности прочтения текста, по необычной интерпретации заложенного в нем смысла, по странности человеческих сочетаний. Это не торжество лидера, очевидное для всех, не театр для артистов, их восторг и беда, ибо они чувствуют себя бессильными оправдать и повторить все околдовывающие, неведомо каким чутьем угаданные направления то-

ков театральной силы по тайным сосудам драматического сочинения. Я точно знаю, что имею в виду: еще будучи школьником и занимаясь в драмкружке, я попал на репетицию пьесы Ю. Германа «Вступление», когда Всеволод Эмильевич Мейерхольд показывал Свердлину его танец перед бюстом Гёте... Я помню, что мне тогда стало очень страшно, словно холодные молнии прошибли меня насквозь. Ликованье нечистой силы торжествовало на авансцене, где справа возвышалась на колонке беломраморная, как бы римская, голова. Это уже, наверно, не память, а память о памяти. Ставшее гипсовым лицо Мейерхольда, почему-то оттопырившиеся уши, взбитый витой кок над высоким лбом, немигающие опустелые глаза, колючие локти вверх, острые когти вниз и дробный, копытный перестук каблуков по гулким доскам пола... Попробуй-ка повтори такой показ!.. Режиссер словно кричал своим актерам и всем сидящим в зале: «Я — не вы! Вам до меня семь верст до небес, и все лесом!.. Ни-ко-гда, слышите!..»

Да так оно и было. А тут, в Театре Станиславского, царила другая жизнь. И слова были совсем из другого репертуара:

— Лиличка, не так резко.

— Женечка, остановился... оглядел столовую, словно впервые... не спешите... Он серьезен сейчас, Лариосик, очень серьезен... Вам так удобно?

— Лиличка, пожалуйста, не показывайте ему, что вам стало смешно. Поэтому и не поднимайте на него глаза.

— А он понял, и ему захотелось плакать, поняли, Женечка?.. Да, товарищи!.. Товарищи!.. — закричал он вдруг. — Вы обратили внимание на ремарку, которой Михаил Афанасьевич заканчивает эту сцену?!

Яншин вскочил, словно развернулась пружина. За секунду этого нельзя было и предположить, так плотно он сидел в кресле. Легко выбежав в проход, он поднял толстенький указательный палец и, выдержав огромную паузу, придыхая, продолжал:

— «...И Лариосик вышел почему-то на цыпочках...». Ну, не прелесть ли это!.. Какое-то чудо — *почему-то на цыпочках!* Ну, как объяснишь?.. Только почувствовать! А, Женечка? Булгаковский гений, а?..

Он был счастлив. Он повернулся и пошел к сцене, пошел на цыпочках. И по всей его пластике, по напряженной, прислушивающейся спине было ясно, что на цыпочках он сейчас идет *почему-то*. Не от смущения, что все сказал Елене Васильевне, не от желания не потревожить тишину в комнате, не от дрожащей в нем обиды на то, что все так случилось, а просто *почему-то*...

Яншин не был нервически возбудим, не ярился по пустякам, которых бывало бог знает сколько: мелочные раздражения на них у другой, менее цельной натуры, стали бы содержанием жизни. Но он бывал гневен и страшен во гневе, когда дело касалось его коренных интересов: творчества, состояния Художественного театра, беды которого просто ранили Яншина, спектаклей в Театре Станиславского, которым он руководил в годы вынужденного безделья во МХАТе. Не занимать в репертуаре такого артиста, как Яншин, было, на мой взгляд, не только безжалостно по отношению к нему, но и безнравственно по отношению к искусству. Ведь Яншин находился тогда в замечательной творческой форме. Вот уж кто не знал инстинкта самосохранения! Он нелицеприятно говорил все, что думает о судьбе театра, там, где считал это нужным. Он не берег своего сердца, он рвал его в клочья.

Я слыхал, во МХАТе его кое-кто звал Злыдней. Но другие любили его и чтили за прямоту, искренность, за божий дар человековедения и верность. В труппе МХАТа он был чертой, отделяющей одних от других.

Вечная ему память!

Игра фанеры в кирпичную стену

Театралы испокон веку говорили: театр — праздник, театр — пиршество искусств! И в этих вроде бы торжественных, старомодных словах, как ни странно, скрыты истинные соотношения театра и жизни.

Он, театр, должен относиться к повседневной жизни так же, как праздник относится к будням, как пиршество — к рядовой трапезе. Вроде бы и натуральная

жизнь, да не совсем. Из тех же продуктов пища, да не та. И внешний вид людей, и система их связей на подмостках вроде бы обычные, да не очень, уж больно все подчеркнуто, или, наоборот, размыто, графически выстроено или, наоборот, нарочито аморфно, тщательно отрепетировано или пущено на самотек импровизации. Но во всех случаях происходящее на сцене приведено в соответствие с эстетическими принципами и творческими задачами, если таковые имеются, устроителей этих «празднеств» и «пиршеств».

И, как на всяком таком пиршестве, словно в балете «Спящая красавица», среди добрых и милых фей, сулящих только веселье и радость, нежданно-негаданно появляется никем не званная фея Карабос со своими жестокими пророчествами, и вслед за нею на сцену врывается холодный воздух реального мира.

Так или иначе, в той или иной пропорции, на самой ли сцене или в головах зрителей, но всегда в условное театральное действо вторгается живая жизнь, что и придает ему объем и возводит его в ранг художественности. Эта безусловная реальная жизнь, включенная в условный мир происходящего на сцене, прямо ли, ассоциативно ли, действует на спектакль вроде глютаминного японского порошка, на пакете которого написано: «Если пища безвкусна, он придаст ей вкус, а если вкус в ней есть, то он будет многократно усилен».

Доподлинным в театре является не то, что видит глаз и слышит ухо, а лишь материалы, из которых сделано все, что на сцене, — дерево, материя, металл, кожа и многое, многое другое, а главное, живой материал — человек, артист, столь же похожий на другого человека, того, которого он изображает, сколь «кирпичная стена» из реалистического декоративного оформления похожа на настоящую кирпичную стену. В декорациях доподлинны фанера, краски, опилки для фактурного набрызга, у артиста — тембр голоса, внешность, фигура, обаяние, выражение глаз, а все остальное в создаваемом им образе иллюзорно. Это такая же игра в человека, который не есть он, как игра фанеры, опилок и краски в кирпичную стену, которой они не являются. А мы

верим в доподлинность и того и другого. И это тоже МАГИЯ ТЕАТРА.

Помню, зашел разговор о точности формулировок вообще, и патентных в частности, и кто-то предложил остальным найти исчерпывающую формулу, характеризующую швейную машину, чтобы это изобретение можно было запатентовать.

Все попробовали, но отступили. А формула была такова: механическое устройство для соединения мягких материалов с помощью иглы, у которой отверстие для продевания нити находится на остром ее конце.

Вот это да! Исчерпывающе!

И я подумал, что если бы в качестве формул для патента определить специфику разных искусств, то живопись могла быть обозначена следующим образом: изображение как окружающего мира, так и всевозможных фантазий художника в цвете на двухмерных поверхностях. Скульптура — объемное изображение фигур живых существ и вымышленных образов из материалов, поддающихся ручной обработке. Ну а театр?

К какому бы направлению ни принадлежал режиссер, будь он ярый противник Системы Станиславского или ревностный ее приверженец, театр — это всегда публичное коллективное творчество с передачей безусловных жизненных коллизий условным образом.

Система Станиславского!.. Я лично воспитан на ней и считаю себя правоверным учеником ее создателя, ибо имел счастье учиться у самых непосредственных ближайших сотрудников Константина Сергеевича последнего периода его жизни и много лет день за днем наблюдал за их работой в Театре имени Станиславского. И все же, справедливости ради, нельзя не сказать, что Система вызывала, да и сейчас еще вызывает, самые противоречивые чувства и отношения и что вокруг нее кипело немало страстей. Ведь было же время, когда она чуть ли не в приказном порядке насаждалась как единый творческий метод во все театры и превратилась в своего рода дубинку, которой прибивались к земле ростки любых театральных поисков. Не зря же в те годы возникало множество эпиграмм, одна из которых застряла в памяти: «Ни огня, ни черной хаты, глушь да степь навстречу

мне, только МХАТы, МХАТы, МХАТы попадаются одне...»

Изучение Системы в периферийных театрах, проводимое как некая кампания, производило чаще всего комическое впечатление и, увы, не только комическое... Ведь тогда почти не было людей, которые могли бы толком о ней рассказать, а уж тем более — обучить ее элементам. Помню, как давным-давно в ВТО одна пожилая провинциальная актриса делилась с трибуны своим опытом постижения Системы: «Перед самым выходом на сцену, вместо того чтобы, как прежде, перекреститься, я зажмуриваюсь и трижды произношу: "Я — есмь!"»

Конечно, это курьез, но весьма красноречивый. А если коснуться сути дела, то актеры, овладевшие элементами Системы, не демонстрируют внешнюю форму того или иного человеческого состояния, а знают, как возбудить в самом себе самые тонкие психологические процессы, и умеют их публично выразительно прожить.

Помню, в свое время в нашем театре режиссеры часто повторяли чью-то, ставшую крылатой, фразу (не исключено, что ее впервые произнес в работе К. С. или Немирович, очень уж она афористична): «Верно почувствуешь — верно скажешь, верно скажешь — верно сделаешь». А что, если эту цепь пройти в обратном направлении? «Верно сделаешь — верно скажешь — верно почувствуешь...» Не в этом ли смысл метода физических действий? От верно и точно найденного физического действия вернуться назад, к истоку, к подлинному, сейчас, здесь, вспыхнувшему чувству?..

После кончины Константина Сергеевича главным хранителем Системы, и в первую очередь метода физических действий, стал Михаил Николаевич Кедров.

Несколько слов о Кедрове

В каждом театре есть люди, которым дано смешно и точно, а подчас и зло пародировать своих товарищей по сцене. Особенно достается обычно художественным руководителям. Их просвечивают словно рентгеном.

Так, в свое время многие мхатовцы изображали Станиславского с его стаккатной манерой говорить, с тщательной артикуляцией и характерным, чуть смущенным покашливанием «гм-гм!» в самых неожиданных местах фраз. Очень многие «показывали» и Немировича, басовито растягивая гласные, произнося звук «е» как «э» и вроде бы поглаживая выхоленную бороду снизу вверх, проводя тыльной стороной пальцев от кадыка к подбородку.

Если главного режиссера в театре не изображают, это знак тревожный, значит, он никаких чувств к себе не вызывает.

Кедрова и в Художественном театре, и в Оперно-драматической студии имени К.С. Станиславского изображали все поголовно, даже женщины. Он был художественным руководителем и там и здесь. Его уважали и премного ценили, хоть и не все любили. Однако все отдавали ему должное. Кедров был очень умен, дипломатичен, талантлив, умудрен всеми знаниями Системы и своей режиссерской практикой утверждал метод физических действий, который сам продуктивно разрабатывал.

Он был весьма остроумен, Михаил Николаевич, зло остроумен. Юмор его был особый, угнетающий, он часто называл людей и их должности другими словами, неожиданно и издевательски вскрывающими их суть.

У него была не лучшая дикция, но, как всякий одаренный человек, он умел сделать свои недостатки своими достоинствами, выразительной чертой своей индивидуальности. Его нечистое, произносимое с какой-то короткой трелью «р» и нарочитая невыразительность бессинтаксичной речи прямо просилась на зубок насмешникам.

— Ну что ж, — начинал говорить он после любого показа. — Прлоделана большая рлабота...

И уже все знали, что дальше начнется «раздевающий» разнос, часто заслуженный. но безжалостный и до слез обидный, произносимый без точек и запятых.

Подойти к нему мог любой, по любому поводу. Кедров останавливался и начинал обстоятельную речь, не успев переключиться от предыдущего разговора.

Его курлыканье, начавшееся, допустим, с беседы о «пионерсукне» для одежды сцены с заведующим постановочной частью без точки переходило на способы пластического выявления затаенной мысли, необходимые для роли некоему артисту, нетерпеливо дожидавшемуся своей очереди, затем шел разговор о декретных днях нескольких молодых танцовщиц из балетной группы, о возможной замене спектакля с заместителем директора Студии, потом вступал Б.И. Равенских и уговаривал насчет просмотра «Дороги в Нью-Йорк», которую он тогда ставил, потом... и так далее, до бесконечности. Считалось, что переговорить с ним о чем-либо — значило обезопасить себя на некоторое время от возможной, непонятно от чего возникающей немилости.

Путь Кедрова, длиною метров пятнадцать-двадцать, из репетиционного зала до раздевалки, всякий раз продолжался не менее полутора часов, прерываемый надеванием шубы, заматыванием шеи шарфом, напяливанием на голову какой-то очень уж плоской кепочки и нетерпеливым, хоть и страшно медлительным переминанием с ноги на ногу, не говоря уже о здоровании и прощании, причем непременно за руку, со всеми проходящими мимо работниками Студии. Он выслушивал тысячу обращенных к нему вопросов и произносил тысячу обстоятельных ответов. Он был здесь хозяином, все его касалось, обо всем мог судить он, и только он, и всегда истину ведал в самой последней инстанции, как и было положено начальнику сталинского времени. Этот проход был узаконенной церемонией, всем известной и в каком-то смысле для всех мучительной. И только появление одной почтенной дамы из репертуарной конторы со словами, произносимыми Кедрову на ухо, причем таким шепотом, чтобы все это слышали, прерывало этот ритуал:

— Михаил Николаевич, у вас спектакль.

— А которлый час? — всякий раз спрашивал Кедров, встрепенувшись.

— Без двадцати шесть, — нестройным хором поспешно восклицали окружающие, поглядев на часы.

— Вот те на! — произносил Кедров. — Прлощайте! — И продолжал стоять у двери.

Потом вся компания все-таки просачивалась во двор, и клубок этот начинал медленно катиться от Старо-Пименовского переулка, где в то время помещалась Студия, вплоть до Художественного театра, до пропускной будки у актерского входа, и все толклись там до той самой минуты, когда оттуда выглядывал мхатовский помощник режиссера В.В. Глебов и голосом безо всякого снисхождения приказывал:

— Михаил Николаевич, пора гримироваться!

Станиславцы отступались.

Кедров поворачивался к будке, но тут из нее бесстрашно бросались к нему уже мхатовцы со своими вопросами, бедами, льстивыми улыбками и просьбами советов, и новый клубок, завихряясь, проскальзывал сквозь воронку проходной во двор театра.

Дела... Дела...

Он и вправду почему-то называл многое какими-то другими словами, и я никогда не понимал, почему.

Неужели ему были так дороги хихиканья всегда окружавших его людей? Например, когда Кедров смотрел в Студии прогон романтической драмы в стихах Самеда Вургуна «Фархад и Ширин», где одним из действующих лиц был шахиншах Хосров, он его иначе как «этот царь» не называл. И все смеялись...

На просмотрах Кедров безжалостно ломал актерские решения, крушил наработанное, не щадя никого. Не вникнув в пьесу, часто даже не проглядев текста, он в своих приговорах исходил исключительно из того, что только что увидел на сцене. Репетируя, он словно бы демонстрировал фокус проникновения в неведомое и вызывал почтительный восторг убедительностью своих показов, хотя по существу это было проявлением полного произвола. Он выстраивал новые системы связей между персонажами, компоновал новые мизансцены, менял местами эпизоды. Эти проработки обычно происходили за несколько дней до сдачи спектакля, ломая и актерские души, и режиссерские трактовки. То, что предлагал Кедров, бывало иногда психологически оправданнее, но никогда не ярче. Свежесть и самобытность спектакля, с его точки зрения методологически «нечистого», после корректив худрука исчезали на-

прочь. Кедров, как говорится, «резал по живому» во имя Великого Метода, возводимого им в ранг идеологии. Актеры бывали унижены, режиссеры оскорблены... Но тем не менее считалось, что искусство процветает. Уж очень значительной фигурой был М.Н. Кедров!

Я не могу забыть одну из его любимых фраз:

— Театрл для меня начинается с того, что перледо мною два арлтиста и оба делают неплравильно.

Яснее себя не выразишь. Этот творческий вампиризм возрос на каменистой почве сталинской эпохи.

Актер и роль

Константин Сергеевич говорил, что Система нужна для того, чтобы сознательным путем вызвать в себе процесс бессознательного творчества.

Этот завет исполняется сейчас на многих художественных сценах мира. Действительно, в наш скоростной век очень важно не ожидать прихода вдохновения, прилета вестника Мельпомены, но научиться быстро «включать» подсознательное творчество и обнаружить в себе еще неведомые ходы для глубокого проникновения в тайны человеческого духа. Вот это движение от материального к духовному, от физического действия к непосредственному чувству и наоборот, не является ли оно той функциональной основой профессионального актерства, которая содержит в себе секрет и сиюминутного творчества, и его завораживающей публичности? По Станиславскому, нет ничего губительнее для артиста, чем игра *результатов.*

Что же означает термин *результат?* Это незакономерная, чисто иллюстративная демонстрация финальной позиции некоего психологического процесса, без последовательного проживания актером всей цепи его предварительных этапов. Той самой партитуры действий, из совокупности и преемственности которых этот финал и вытекает. Короче, игра результатов — это не органичная жизнь героя в сценических обстоятельствах, определенных для него драматургом в пьесе и воссозданных ре-

жиссером в спектакле, а набор неких сценических иероглифов, элементарно расшифровываемых самым неискушенным зрителем. Этакий знаковый коллаж. Прижатые к левой стороне груди руки — любовный экстаз. Стиснутый кулак у лба — осознание безмерности своего несчастья. Трясущиеся кисти, колени — старость. Расширенные глаза — знак повышенного внимания, а то и гнева. Горделивость, «петушиность» осанки, изгибы шеи, взгляды из-под бровей — заинтересованность, чреватая влюбленностью. Лоб, обхваченный ладонью, — напряжение мысли... и пр. и пр. Действительно, может ли быть более убогая символика на сцене? Правда, мне передавали слова, сказанные кем-то из лучших артистов МХАТа предвоенной и послевоенной поры не то В. О. Топорковым, не то А. Н. Грибовым: «Когда у тебя пять штампов — это штампы, а когда их двести или там триста — это уже мастерство!»

Что это, обычный актерский парадокс, шутка? Нет! Какой опыт должен быть, какое богатство натуры, чтобы выучить наизусть двести или триста наивыразительнейших ответов тела на самые разные движения души. Какое воистину бесконечное количество комбинаций можно находить в этой лавине внешних пластических фигур, выражающих внутреннюю жизнь человека, разнообразие эмоциональных проявлений личности. Буквто в алфавите всего 36... Нот в октаве — 7... А что создает из этого художник!..

АКТЕР и РОЛЬ — какие разные стихии они собой представляют. Он живой, во плоти, со своим характером, внешностью, честолюбием, обаянием, нервами... Она — то видение, которое возникло в душе драматурга и конкретизировалось в репликах. С их помощью это выдуманное, еще не существующее существо должно совершать вместе с другими столь же иллюзорными существами запрограммированные драматургом более или менее важные поступки.

И вот волею режиссера-постановщика спектакля актер и роль соединяются, становятся неким психологическим кентавром. И тело, сердце, ум одного, Живого, должны вместить и сделать своими действия, чувства, мысли человека, которого в природе нет, а есть

лишь представление о нем — сперва в голове драматурга, затем — режиссера, а затем — актера. Он и должен изваять этого человека из самого себя, естественно лишившись каких-то черт своей личности и приобретя для спектакля за период работы над этой пьесой черты иной личности, часто ему решительно чуждые.

Есть в физике такое явление — термопара. Если две металлические пластинки плотно притиснуть друг к другу и держать так какое-то время, то молекулы одного металла проникнут в межмолекулярное пространство другого и тем самым сплотятся воедино. Но сколь бы неразрывно они не были сцеплены друг с другом, все равно любой увидит, где латунь, а где — железо. И вот сращение этих двух структур, оказывается, неожиданно пробуждает в них непредположимые свойства, которыми ни латунь, ни железо сами по себе не обладают.

Но ведь есть и другие пути театра. Актер может и по-другому отнестись к своей роли, не пытаться сродниться с ней, но сосуществовать с нею на равных, все время проверяя гражданским оком поступки своего персонажа, либо как бы увидеть его со стороны и подражать ему, копировать его. В этих случаях актеры откровенно и часто весьма увлекательно показывают технологию своей игры, демонстрируют изощренность профессионального мастерства и совершенство приемов, которыми они достигают сценически выразительных эффектов, завораживая зрителей виртуозностью лицедейства.

И тогда, если продолжить сравнение, каждый артист как бы состоит из таких же двух пластинок (скажем, он — латунь, роль — железо), только скрепленных не внутримолекулярным притяжением, исповедуемым в Художественном театре, а прочной и энергичной стяжкой формального режиссерского решения. И в разные моменты представления актер может как бы повернуть к зрительному залу то лик театрального образа, то свое собственное лицо. Рождения новых непредположимых свойств в такой сцепке не произойдет, но зато, продолжая нашу метафору, в их отшлифованных репетициями до зеркального блеска параболических поверхностях, которые так празднично слепят глаза, зрители увидят увеличенное изображение человеческих страстей. Так, к

слову сказать, осуществляется и завет Маяковского, по которому «театр — не отражающее зеркало, а увеличивающее стекло».

В театре переживания, пользуясь старой терминологией, подробная, психологически разработанная игра артистов придает жизненный смысл театральной условности в той же мере, в какой игра артистов театра представления придает театральный облик жизненным ситуациям.

Какой театр кому ближе — дело пристрастий каждого, но тут и там актеры, каких бы высот мастерства и одухотворенности они не достигли, тем не менее не сливаются полностью со своей ролью, оставаясь всегда артистом таким-то, исполняющим такую-то роль в такой-то пьесе. В отличие от киноактера.

Но не будем забегать вперед. Так вот, эта самая условность, которая неизбежно заложена в игре театрального актера любой школы, потому что она заложена в самой природе театра как искусства, наиболее полно воплотилась для меня в одной давней трогательной истории, действующими лицами которой являются великий реформатор театра Станиславский и семнадцатилетний юнец, еще школьник, мечтавший стать артистом. Юнец этот странным образом, интуитивно, понял всю меру условности театрального действа и, по наивности возраста, предложил искушенному старцу, все знавшему про театр, некую игру, которую тот с непосредственностью большого художника принял.

Памятование Станиславского, или Правдивый рассказ о том, как Борис Левинсон был принят в студию

Борис Левинсон — прекрасный артист, с которым мне довелось служить в свое время в Театре имени К. С. Станиславского. Театр этот появился на свет после того, как Оперно-драматическая студия имени К. С. Станиславского прекратила свое существование. Студия эта была последним детищем Константина Сергеевича, а Борис Левинсон — одним из последних, кого Станиславский экзаменовал лично.

К. С. спустился в зал с колоннами в доме на Леонтьевском — знаменитый зал, где репетировались и «Евгений Онегин» Оперной студии, и «Тартюф» МХАТа, где занимались Системой актеры-мхатовцы и шли уроки со студийцами.

— Что вы намерены показать? — спросил К. С. после того, как познакомился с Левинсоном и представил (!) ему Марию Петровну Лилину, с которой он вместе вошел в зал. Левинсону тогда было, как я уже сказал, лет семнадцать. Затем К. С. осведомился, как Левинсон себя чувствует, расположен ли он показать свою программу и если расположен, то не соблаговолит ли начать показ.

— Вы приготовили, если не ошибаюсь, из «Женитьбы»?

— Да, — прохрипел Левинсон еле слышно.

— Что же именно?..

Левинсон молчал и теребил прядь волос.

— Какой отрывок вы намерены сыграть нам с Марией Петровной?

— Это не отрывок, — сказал Левинсон каким-то двойным от напряжения голосом.

— Простите, — извинился Станиславский. — А что же?

— Всё.

— Что — всё?

— Ну, всё, с начала до конца.

— Тэк-с. — Станиславский забарабанил пальцами по плюшевой скатерти. — Как вас понять, сударь мой, какую роль?

— Подколесина.

— Отлично. А кто вам поможет за остальных?

Станиславский огляделся и обеспокоенно заерзал.

— Маша, надо послать за Гоголем. Будем ему подчитывать.

— Не надо! — выкрикнул Левинсон. — Я знаю за всех!

— Что — за всех?

— Всё за всех!

— И вы намерены всех изображать?

Левинсон мотнул головой, голос ему снова отказал.

Станиславский не скрывал своего раздражения. И Левинсон решил поправить дело.

— Я могу прочитать стих «Винтик-шпунтик».

— Автор? — Голос Станиславского наливался неприязнью.

— Агнивцев.

— Повторите еще раз название? Четко и внятно, чтобы были слышны все согласные. Гласные — это, извольте ли видеть, река... А-а-а... О-о-о... У-у-у... — пропел К. С. — А согласные — берега. Шэ Тэ Бэ... — произнес он кратко, взрывоподобно. — Повторите.

— Что? — Левинсон понял, что конец близок и что все унизительные хлопоты матери, медицинской сестры и опытной массажистки, услугами которой пользовались кое-кто из актеров МХАТа — один из них и помог с организацией этой встречи, — пошли прахом.

— Агнивцев...

— Огнивцев?

— Агнивцев, — подтвердил Левинсон и зажмурился.

— Значит, Огнивцев.

— Агнивцев. — А что было делать Левинсону, когда фамилия поэта была действительно Агнивцев?

— Он из кавказских народов? — предположил Станиславский.

Левинсон молчал, не зная, что сказать. Он решил при следующем вопросе постыдно бежать и уже прикидывал кратчайший маршрут.

— А может быть, это псевдоним? — размышлял вслух К. С.

— Да бог с ним, с этим Огнивцевым, — вступилась Мария Петровна.

— Агнивцевым, — не ведая, что творит, поправил ее Левинсон.

— Да-да. Как называется его поэма?

— «Винтик-шпунтик».

— Еще раз. — Станиславский весь преобразился в некое устройство для демонстрации гласных — рек и согласных — берегов. — Какой винт?

— «Вин-тик-шпун-тик»...

— Что означает последнее слово?

— Шпунтик? — Левинсон собрался как на пытку. — Это прозвище. Шутка.

— Шутка? — Станиславский был изумлен. — Но она же, голубчик мой, не смешна!.. Гм... Гм... Каков ее смысл?

— Ну, это как, например, — вступилась Мария Петровна, — как цветочки-василечки, как девицы-красавицы.

— Да, — с надеждой глядя на Лилину, громко сказал Левинсон. — Как елки-моталки...

— А вот это последнее совсем не дурно, — оживился К. С. — Цветочки, которые еще и василечки, красавицы, которые к тому же и девицы... Гм... Гм... Елки, да еще во втором значении и моталки, то есть некие моталки, сделанные, представьте, из обычных елок... Я понятно говорю?

Левинсон тряхнул головой.

— Итак, — резюмировал Станиславский, возвращаясь к основной теме. — Если Агнивцев с «А», то надо говорить и Асетин, но так как мы говорим Осетин, то, несомненно, следует произносить Огнивцев... Продекламируйте, пожалуйста, эти ваши моталки из елок... Или Гоголя?..

Станиславский, поправив пенсне, пристально, со вниманием разглядывал Левинсона в упор. Бедняга кожей чувствовал, как неторопливо передвигаются проницательные магнитные зрачки старца под козырьком нависших седых бровей. Заалели щеки, когда глаза К. С. задержались на них, потом вспыхнули уши, и невообразимые левинсоновские волосы, торчащие и до нынешнего времени во все стороны, казалось, залились рыжиной.

— Покорнейше прошу простить... — сказал вдруг К. С. и, поднявшись во весь свой гигантский рост, осанка его была отменной, легким шагом вышел из зала, но тут же вернулся, неся в руке томик.

— На всякий случай, — пояснил он. — Вдруг вы от волнения забудете слово, и все скомкается. Если вы готовы, молодой человек, и сосредоточились, то и начнем... — И передал книжку Лилиной.

Атмосфера разрядилась. Станиславский с явным интересом принялся следить, как Левинсон организовывал себе игровую площадку, как он перетаскивал тяжелые стулья, определяя места действия, вслушивался в его шепот, когда он называл действующих лиц, мысленно привязывая их к той или другой мебели, ободряюще вглядывался, как Борис, сосредотачиваясь все глубже и глубже, обретал все большую свободу. Когда же он закончил приготовления и поднял взор на экзаменаторов, паники в его глазах уже не было, а только лишь ум да затаенное лукавство, то есть именно то, что и теперь, когда Левинсон выходит на подмостки, делает его таким привлекательным для зрителей.

А дальше началась какая-то фантасмагория. Левинсон заметался между стульями, плюхался на один и произносил реплику Подколесина, мчался к другому и говорил за Кочкарева, потом вминался в кресло и, кокетливо обмахиваясь платочком, изображал Агафью Тихоновну или там сваху... И все — с гримасами и изменениями голоса. Он заикался за Кочкарева, кривил рот и пришепетывал, говоря за сваху, и так скашивал глаза, когда изображал Агафью Тихоновну, что радужки, казалось, соприкасаются где-то под переносицей. Конечно, это был балаган, но такой наивно-одержимый, такой бесхитростный и изо всех сил правдивый, будто никакого театра до Левинсона не было вовсе, и вот он сейчас, здесь, изобретал его сам...

Первым раздался непосредственный, повизгивающий смех Марии Петровны Лилиной, она задыхалась, не в силах перевести дух, зажмуривалась, чтобы хоть на миг не видеть эту всклокоченную потешную фигуру, с бешеной скоростью мечущуюся от стула к стулу. Зажимала уши, чтобы не слышать его клекочущий, какой-то птичий голос. Потом заухал как филин Константин Сергеевич. Его морщины растянулись, брови вскинулись, глаза сверкнули из-под пенсне, хохочущий рот был так откровенно раскрыт, что стали видны язык, зубы... Что-то ликующее было в хохоте Станиславского. Есть такая известная фотография хохочущего К. С., вот он и теперь хохотал именно так. Мария Петровна верещала тоненько-тоненько... А всклокоченный мальчик резво метался перед ними, пришпо-

ренный великим смехом великих, и выкрикивал фразы на разные голоса.

— Конец!.. — загудел орган Станиславского. — Пощадите!.. Всё!..

Левинсон разом остановился и сник, словно упала птица, подбитая влет. И перестал дышать, не понимая, потешались ли они над ним или над его исполнением.

— Это так уморительно! — воскликнула Мария Петровна. — Я не помню, когда так смеялась...

Лицо Станиславского постепенно становилось серьезным, брови сдвинулись за дужкой пенсне, но в углах рта все еще играли веселые тени.

— Передайте вашей матушке, — сказал он весьма любезно, — чтобы она не волновалась, вы приняты.. А собственно, чьей сестры вы сын?

— Не чьей, а медицинской... — прошептал Борис.

О Константине Сергеевиче Станиславском написаны сотни томов исследований, воспоминаний, записей репетиций, описаний поставленных им спектаклей и сыгранных ролей. Его жизнь прослежена буквально по дням, прокомментированы чуть ли не все его письма, собран огромный иконографический материал, до сих пор изучаются его эстетические воззрения и этическая программа. Опубликованы множества свидетельств его знаменитых современников и ревностных последователей. И все же я решился рассказать еще одну историю про Константина Сергеевича. Решился только потому, что в ней, на мой взгляд, особенно пронзительно звучит его такая неотразимая «детскость» гения, его вдохновенная убежденность в том, что перед Искусством все равны.

Вечная ему память!

Но что же происходило там, в Леонтьевском переулке, когда двое пожилых людей прекрасного облика со всей серьезностью и удовольствием глядели на метанья мальчика, который старательно, на разные голоса, изображая то мужчин, то женщин, то шепча, то выкрикивая, произносил фразы, выученные им наизусть?

Там происходил ТЕАТР. Тот самый ТЕАТР, который

вот уже, наверно, двадцать пять веков завораживает своим волшебством человечество.

Стулья, расставленные на историческом паркете дома в Леонтьевском переулке, были сценой, уголок зала с колоннами — зрительным залом. Станиславский и Лилина — зрителями, а юный абитуриент — актером.

Все, как в программке: действующие лица и исполнители

Как-то давным-давно, когда я еще учился в ГИТИСе, Василий Григорьевич Сахновский на занятиях по режиссуре рассказал нам такой анекдот про Леонидова. Окружили Леонида Мироновича однажды молодые артисты и попросили, чтобы он коротко сказал им, в чем суть актерского дела. Леонидов раскрыл пьесу, которую держал в руке, на первой странице и произнес своим скрипучим голосом: «Видите, тут написано — "действующие лица". Вот вы и действуйте...»

И сразу обнаружился и первородный смысл этих затертых слов: раз лица *действующие,* значит, они должны *действовать!*

Действующие лица и исполнители. Первые — это те, кто населяют пьесу. Их в природе нет. Зато вторые в природе есть, это артисты, которым придется осуществлять, выполнять, исполнять действия вымышленных лиц. Конкретность действующих лиц, если пьеса еще неизвестна труппе, изначально не большая, нежели конкретность вымерших крестьян, помеченных в ревизской сказке у Чичикова, который воспринимает их категорийно, на круг, мертвыми душами. В то время как для, допустим, Собакевича всякая мертвая душа из списка конкретна, имеет и внешность, и имя, и профессию, и, тем самым, индивидуальную человеческую ценность.

Вот и артист на читке пьесы поначалу выступает, так сказать, в роли Чичикова, деля действующих лиц на категорийные труппы по социальным (ученый, рабочий, генерал...) или бытовым (муж, жена, дочь...) признакам, а затем переходит на роль Собакевича, конкрети-

зируя действующее лицо и выискивая для него характерологические детали. Этот творческий процесс происходит в период застольной работы, скрытой от глаз зрителей, когда про персонаж, от имени которого артисту надлежит действовать, он говорит еще в третьем лице — «он». Потом же, когда роль, что называется, «размята», действенно проанализирована, когда определены место, цели, задачи существования данного персонажа во всей пьесе и в каждой ее сцене, про роль начинают говорить «я».

Вот в этом переходе от «он» к «я», происходящем в тишине репетиционного зала, уже заложена театральная МАГИЯ.

Актер, повторяю, обнаруживает в своей природе, во всем комплексе своих психофизических качеств, элементы для конструирования новой личности, новой человеческой сущности, которой он, актер, не является.

Но главное для нас здесь то, что зритель никогда не отождествляет театрального артиста с той ролью, которую тот играет. Это обстоятельство очень важно запомнить, мы вернемся к нему, когда будем говорить об артисте кино. Даже для самой неискушенной публики Н.П. Хмелев, например, в роли Каренина всегда оставался Хмелевым, играющим Каренина, как бы интенсивен и правдив он ни был в своем сценическом поведении, в «истине страстей и правдоподобии чувствований».

Настоящие театралы смотрят полюбившиеся им спектакли по многу раз потому, что им во что бы то ни стало надо проследить за их ростом. Ведь спектакли как живые организмы. Рождаются, мужают, умнеют, достигают зрелости, стареют, дряхлеют, теряют память, перестают двигаться и отходят в вечность в славе или бесславии, как повезет. Так вот, истинные театралы любят сопутствовать всей жизни спектаклей, особенно, если в них заняты любимые актеры. И самый мед для истинных театралов — следить придирчиво, ревностно, родственно, как раз от разу их любимцы достигают все более высокого уровня в постижении характеров своих героев, проникают во все большие тонкости их мыслей и чувств, все мощнее проявляют свой талант, а иногда взлетают даже и до подлинных откровений.

— Ах, как он сыграл сегодня второй акт!..

— Сцена убийства была хуже, чем когда-либо...

— Сегодня он обрадовал...

— Сегодня — огорчил...

— Он играл сегодня по-новому, правда?..

— Пуст, пуст как барабан! Ну, почему он так бережет себя?..

— Гениально! Просто гениально! Так он еще никогда не играл!..

И вот эти колебания зрительских оценок немедленно, каким-то беспроволочным телеграфом передаются на сцену. Актеры на редкость чутки к зрительскому вниманию. Более того, их души исключительно ранимы, они как моллюски, нежны и тайны. В раковине сокрыто нечто настолько непредположимое, что кажется странным именовать этот субстрат живым существом. Но в некоторых раковинах под дрожащим студенистым телом таятся еще и жемчужины, сияющие крупицы великого дара, прозрения, благородного сердца...

Истинные театралы не за информацией приходят в театр, но за наслаждением, не *действующих лиц* они приходят смотреть, а *исполнителей,* артистов в ролях. Испокон веку шли они глядеть на артистов. На Степана Кузнецова, на Качалова, Остужева, Марецкую, Раневскую, Бабанову, Мордвинова, а не на Швандю, Ивара Карено из «У врат царства», не на Уриэля Акосту, не на Машеньку или Хозяйку гостиницы, не на старуху из «Дальше тишина», не на Джульетту или арбузовскую Таню, не на Арбенина или Отелло. Про них они все знали. Но вот как сегодня артисты, наши кумиры, сыграют свои спектакли, как они *сегодня* сыграют Уриэля Акосту, Машеньку или Арбенина, как сегодня осенит их вдохновение. Иными словами, театралы бегают смотреть больше на творящих художников, нежели на их произведения. Магия актерства, однажды заворожив любителей театра, уже не отпускает их до конца дней.

Я думаю, что на Евгения Леонова в «Иванове» А. П. Чехова или в свое время в Лариосике зрители при-

ходили ради самого *Леонова,* а на того же Леонова в фильме «Премия» приходят глядеть на *Потапова*...

Страсть актера как никогда хорошо сыграть *сегодня* и непременно удивить своего зрителя полностью соответствует страстному (иного слова не подобрать) желанию зрителя быть вновь и вновь покоренным своим кумиром. Но театр влечет зрителей не только как место свидания с любимыми артистами, но и своей особой, ни с чем не сравнимой атмосферой.

Ведь театр — это еще и здание. Храмоподобное, с золочеными ложами, хрустальными люстрами, лепными расписными потолками, либо решенное в духе современной архитектуры. Помещение, где должно быть празднично и уютно. Место, требующее от людей особой торжественности, внутренней подготовки, нарядной одежды, пирожного в антракте и дефилирования неспешным, особым театральным шагом в особом, театральном ритме по периметру фойе, где можно и на других поглядеть, и себя показать, со вниманием рассмотреть артистов на развешанных по стенам фотографиях в ожидании звонка, когда, чуть волнуясь, все направятся в зал. Потом найти свои места, усесться рядом со своей спутницей, протереть бинокль... Медленно и плавно начнет гаснуть свет в люстре. И одновременно зажигаются прожекторы из лож и фонари выносного софита, высвечивая то, на чем теперь надо будет сосредоточить свое внимание. Команда: «Гляди куда хочешь!» — при свете люстр и канделябров сменилась командой: «Смотри только сюда!», на занавес, если он есть, за которым скрыто нечто неведомое и прекрасное, либо на освещенную сцену... Раздаются, замирая, последние покашливания, последний шепот. Спектакль начался. Сейчас дрогнет и распахнется занавес, подобно широкому рокайльному реверансу, и ты будешь приглашен туда, внутрь, в чудный мир *сейчас,* на твоих глазах, творимого искусства. И ты бросишь осторожный взгляд направо и налево, и увидишь череду профилей с одной стороны и череду профилей с другой, и причесанные затылки сидящих впереди, и почувствуешь, что ты не один, а вместе со всеми в ожидании зрелища и в пристрелке взглядов, берущих на мушку артистов... Итак, этот, видимо, такой-то, эта — такая-то... Ну-с, посмотрим, как они сегодня сыграют свои роли, как взволнует меня сегодня их искусство...

Трагическая история девицы Кармен по новелле Проспера Мериме и опере Жоржа Бизе, поставленная режиссером Питером Бруком

В этот вечер все как-то не залаживалось, хоть мы и выехали загодя, зная, что путь предстоит далекий. Когда мы вышли из метро, дул ветер, какая-то изморозь резала глаза, никто из редких прохожих не знал, где тут находится театр под шикарным названием «Буфф дю Нор», что значит: театр Буфф, что на севере Парижа. Уже охватывало отчаянье — время шло, а театр не обнаруживался. Наконец выяснилось, что мы спутали станции метро и оказались совсем не там! Это было тем более ужасно, что нас предупредили, чтобы мы пришли заранее, — нумерации мест в зале не было... Каких усилий стоило остановить машину! Но вот наконец шофер поддался нашим уговорам, и мы помчались от ненавистного Порт де Клиши в вожделенное Клиши, потому что именно там стоял театр, который лет тридцать, если не больше, был арендован под склад и был складом до того самого дня, когда французская труппа, с которой работал Питер Брук, не получила это помещение.

Узенький, подковообразный коридор охватывал снаружи зрительный зал. В коридоре было темно, словно предстояла вечерняя репетиция, а не спектакль, да еще, как говорили, последний. Из распахнутых в зал дверей струился какой-то жалкий рассеянный свет. Но это, как выяснилось, оттого, что прекрасная старинная люстра висела под потолком, бог знает, на какой высоте — в театрике оказалось пять ярусов! И светила неярко, так что свет в зале и воздух тоже были серые, непраздничные, а портальная стена и балконы, украшенные рокайльной лепниной, до того пропылились за десятки безремонтных лет, что гипсовые грозди и гирлян-

ды фигурных листьев покрылись жирными пятнами темно-бурых подпалин, что, к слову сказать, придавало им еще большую графическую четкость. Стулья в зале были случайные, сборные, неодинаковой высоты, со спинками и без, длинные скамьи, да еще на полу подушки из реквизита, которые шустрый администратор весело кидал зрителям, оставшимся без мест. Все это делалось с улыбками и шутками и было даже неким аттракционом перед началом спектакля, пространство между первым рядом и сценой вмиг заполнилось десятками разноцветных подушек, и зрители всех возрастов и социальных уровней плюхались на них, кто кряхтя, кто смеясь...

Но самым примечательным была сцена. Занавес, конечно, отсутствовал, да и подмостки тоже. Пол партера, уходящий к арьерсцене, был засыпан толстым слоем гравия. Сантиметров двадцать пять мелкого гранитного боя пандусом поднимались к брандмауэру, образуя игровую площадку. Он был упруг, этот гравий, и хрустел под ногами, отчего шаги артистов делались затруднительнее и трагичнее, что ли. Набитые чем-то мешки, сваленные в кучу в центре сцены, завершали оформление. Вспыхнули фонари, и серый портал со скульптурным декором стально засверкал — казалось, его осветили изнутри. Но вот зрители расселись и притихли. Захрустели под подметками мелкие камни, и по проходу длинной чередой двинулись музыканты с инструментами в руках. Одеты они были, кто как: одни в вечерних туалетах — это те, кто постарше, другие же, молодые, — в свитерах и джинсах, юные кларнетистки — в мини-юбках, а седовласые господа с валторнами и тромбонами — в визитках и крахмальных воротничках, как на похоронах. Все чинно прошли через зал и расселись на стульях в обоих карманах сцены. С минуту, не более, они настраивали инструменты, и гулкий гомон звуков показал, как хороша тут акустика и как удачно расположен оркестр. Наконец дирижер взмахнул палочкой, и громыхнула увертюра.

Артисты оказались молодыми и милого облика, совсем без грима в оперном его понимании и в костюмах, в которых можно пройти по улице. Запели они с есте-

ственностью необыкновенной, а когда заговорили — были и такие сцены, — то не чувствовалось гортанного неестественного звука, «опертых на диафрагму» певческих голосов, эти говорили как люди. Хозе был в черной узенькой армейской форме, из которой он вроде бы вырос. И это делало его еще более молодым и беззащитным. Микаэла — в строгом синем платье, хорошо обтягивающем ее юную фигуру, и причесанная на старинный манер — походила на начинающую учительницу. По тому, с какой нежной доверчивостью молодые люди пели свой дуэт, было ясно, что они рады друг на друга глядеть, говорить друг с другом, что они друг друга любят... Но вот один из мешков, сваленных на середине сцены, шевельнулся, и из него выпросталось нечто похожее на клювик какой-то долгоносой экзотической птицы. Это была тоненькая рука, гибкая, темнокожая и, судя по пластической раскованности, принадлежащая существу свободному и ничем не стесненному. Рука эта вела себя то как перископ — она все вокруг отлично видела, то как чуткий микрофон — прекрасно слышала все-все, что происходило возле серых, чем-то набитых мешков. В характере этой руки, в ее движениях было нечто такое, что я потом увидел в фильме режиссера Стивена Спилберга «Э. Т.» — «экстра-террестр» — по-русски «внеземное» (иначе — «Инопланетянин»), — темную лапку с колючими пальчиками неведомого, чуждого, небожеского творения. Маленьким пламенем полыхнула зажатая в щепоти алая розочка, очерчивая в пространстве круг, на который сейчас распространится тайная ворожба... Но вот один из мешков откинулся, обнаружив худенькую, темнокожую, темноволосую полудевочку-полузверька. В ее прическу были вплетены алые ленты, которые язычками пламени выбивались из жестких, словно пучки веточек, прядей. Тут зазвучали первые такты «Хабанеры», и движения этого существа изменились. Плавные, широкие колдовские пассы были проделаны ею с такой убедительностью и простотой, какой отличаются всегда поражающие меня своей целесообразностью действия хирурга во время операции — ничего лишнего, все, как теперь частенько говорят, «по делу». В процессе свершения этих приворот-

ных чар чернокожая красавица обрела и покой, и силу и, не спуская глаз с лица встревоженного Хозе, явно начала понимать, что воля солдатика окончательно сломлена, что Микаэла ему уже не нужна и что душа его, как, впрочем, и тело, отныне и навсегда накрепко связаны с колючими пальчиками ее смуглых рук. И Кармен, все более и более веря в обретаемую силу, окончательно распоясывается, нагло унижает вконец сметенную Микаэлу и, чтобы закрепить свою победу и восторжествовать над соперницей, плюет ей в лицо. И раз, и два, и три...

Я, завороженный происходящим злым таинством, даже и не заметил, как Микаэла покинула сцену и что Хозе остался наедине с этой полудевочкой-полузверьком, как они прильнули друг к другу и, слившись воедино во всю длину своих тел, от щиколоток до притиснутых друг к другу висков, до спутавшихся волос, замерли, являя собой нечто подобное таинственному цветку, возросшему на этой бесплодной каменистой площадке силою сатанинского промысла. Тут и кончилась «Хабанера», наступила тишина, словно стих колдовской ветер, который в трагической игре пронесся над судьбами этих людей, взвихрил их одежды, вскружил им головы, обдул, охолодив сердца, и улетел, оставив после себя застылость противубожеского торжества греховной любви... А может быть... Кто знает? А не счастья ли?..

Я посмотрел направо и увидел череду профилей, безотрывно устремленных на сцену, я посмотрел налево — тоже череда профилей, лиц, объединенных общим выражением, словно вычеканенных на загустевшем воздухе театра. А уплотненность театрального воздуха, его телесность возникала, наверно, от слияния двух потоков энергии, несущихся со сцены в зрительный зал и из зала на сцену. И я почувствовал, что являюсь частью этой структуры, что душа моя расправляется и приобретает краски, которых была лишена. Со мной это случилось, пожалуй, впервые. Я переживал катарсис, который мощно наступал на все шеренги рядов в зале, наступал агрессивно, беря в плен по всем правилам военного искусства. Я был пленен одним из первых...

Небольшое отступление о бутафории, которая не есть бутафория

В начале войны ГИТИС был эвакуирован в Саратов, туда, куда вывезли и Художественный театр. Мы даже ехали в одном эшелоне. И по приезде многие студенты, в том числе и я, нанялись на разные работы в постановочную часть МХАТа. Я оказался в бутафорском и мебельном цехе. Нашей обязанностью было приносить мебель да бутафорские предметы, которые и делали такими живыми и достоверными декорации Художественного театра тех лет. Пусть это не покажется сентиментальным, но когда мы впервые расставили в «Трех сестрах» настоящую мхатовскую мебель, наконец-то прибывшую в Саратов из Москвы, то вышедшие проверить декорацию актрисы расплакались самым откровенным образом. Всхлипывая, гладили они стулья, спинку дивана и приговаривали сквозь слезы:

— Наша мебель... Господи, наша мебель...

Ведь тогда, в ноябре 1941 года, враг подошел так близко к Москве. Я и сейчас, вспомнив это, слышу их интонацию, как будто не прошло с тех пор почти полвека...

Бутафорией называлось все, что хранилось в этом цехе, причем, главным образом, не подделки из папье-маше подо что угодно или из листовой латуни под золото, а подлинные, прямо-таки антикварные вещи, не только по нынешним представлениям, но и по тогдашним. Трубки и чубуки из «Мертвых душ», замечательная посуда — целые кузнецовские сервизы, старое стекло, хрусталь, рюмки, графины, бокалы с какими-то вытравленными «царской водкой» монограммами, ридикюли «бель эпок», обшитые стеклярусом, зонты из вологодских кружев, испанские веера — чудо искусства, трости из прекрасного дерева с рукоятками черненого кавказского серебра и слоновой кости... Весь этот музейный реквизит был привычен старым мхатовцам и, более того, необходим им для ощущения достоверности происходящего, прямо-таки физиологического ощущения, рождающего правду в главном — в естественности действий и доподлинности чувств. Да, эта мебель и эти

вещи были, видно, неотъемлемыми от «стариков» МХАТа в той же мере, как и французские духи, уж не припомню сейчас их названия, были неотъемлемы от Книппер-Чеховой — Раневской. Ведь ее платочек в «Вишневом саде» должен был пахнуть только этими и никакими другими духами, так уж повелось с первой репетиции и было утверждено самим К. С., иначе... Иначе ничего художественного не получалось!

Когда, бывало, я сиживал в свободные минуты в бутафорской комнате за сценой Саратовского тюза, где тогда играл МХАТ, окруженный стеллажами со всеми этими бесценными предметами, про каждый из которых можно было бы рассказать особую историю, да которые и вправду сами по себе имели свои особые истории, я испытывал странное ощущение, подобное щекочущему теплу на коже, словно меня с полок пронзали невидимые энергоносные лучи... Мне еще тогда подумалось, что не похожий на подлинный предмет, а именно подлинный дает опору для не похожих на подлинные (то есть фальшивых чувств), а для самых что ни на есть наиподлиннейших, которыми так дорожили, при всей своей роскошной актерской технике, «старики» Художественного театра. Попав, как говорят парапсихологи, в «поле» этих предметов, я был уже не властен избежать их воздействия. Шутка ли! Вот трость Константина Сергеевича — Гаева... Вот веер Книппер — Раневской... Вот крестик Качалова — барона из «Дна», как для скорости называли тогда в театре «На дне» Горького... Вот роскошная книга, изданная в XVIII веке в Италии, сочиненная Метастазио, в зеленом сафьяне, да еще с закладками венецианской работы с золотым тиснением. Но главное — на некоторых страницах были слова и каракули, начертанные самим Станиславским, когда он играл на сцене с этой книгой, и несколько его подписей. Собственноручных!.. Ни слова, ни завитки эти ни смысла, ни значения, во всяком случае, для меня, не имели, но магическую эманацию, как мне казалось, ЕГО предмета томик этот несомненно продуцировал. Как, впрочем, и чубук с бисерной обтяжкой, наполненный еще не полностью сгоревшим трубочным табаком. Тем ароматным, «легким», как тогда, в первый

военный год, стали называть любой табак, лишь бы он не был махоркой или самосадом. Каким запретным наслаждением было запалить втихую эту трубку и, волнуясь, затянуться отдающим давней, еще мирного времени, сладостной медвяностью, дымком от табака, набитого бог знает когда, там, так далеко отсюда, от Саратова, в Камергерском переулке...

Нам, гитисовцам из бутафорского — мебельщикам, — полагалось приносить на сцену, а потом уносить тяжеленные столы, диваны из настоящего старого дерева, пудовые ореховые шкафы, стулья, садовые скамьи... А после спектакля, когда рабочие сцены растаскивали по сторонам ставки павильонов, завязывали узлами кулисы и «натуживали» падуги с аппликациями осенней листвы сада дома Прозоровых, мы с моим товарищем иногда выдвигали назад диваны из третьего акта и, представьте себе, счастливо укладывались спать в тепле мхатовской сцены, в густом пропыленном воздухе, разогретом зрительским дыханьем, прокаленном жаром софитов и трепетным волнением великих артистов великого театра... Но это случалось ох как не часто! А так всякий день мы, стуча зубами, мчались, оскальзываясь, вниз по льду саратовских продувных улочек на Бахметьевскую, к пробранному насквозь жестоким морозом общежитию Медицинского института. Стены комнат там посверкивали от инея, как после метели, и мы, не раздеваясь, торопливо шмякались прямо в пальто на свои кровати, крепко завязав под подбородком уши зимних шапок и замотав кашне.

Ужасно холодная зима наступила после той страшной осени...

Осень сорок первого. Две прогулки

Это было то ли четырнадцатого, то ли пятнадцатого октября. Уж не помню, почему мы с Ильей в тот день оказались вместе на площади Дзержинского. То ли он еще не уехал в Свердловск в Академию, то ли за чем-то вернулся в Москву на день-другой, но четко помню, как мы стояли у входа в метро и вдруг увидели, что все

прохожие почему-то глядят вверх. Мы тоже подняли головы.

Осеннее небо цвета старой алюминиевой ложки, и вся его видимая ширь была усеяна черненькими рябинами, словно увеличенное до бесконечности яичко какой-то лесной птицы. Стереоскопия многослойной глубины, обозначенная этими темными пятнышками, завораживала. Колдовская сила этого апокалипсического зрелища состояла в том, чего мы поначалу и не заметили: все эти мириады черных точек чуть покачивались, чуть приподнимались, чуть опускались. Они были принадлежностью неба и танцевали в нем какой-то жуткий шаманский танец.

— Что это, что это? — тревожно шептали люди вокруг.

Редкие автомобили вздымали с асфальта рваные облачка густого черного тумана, легкий ветерок гнал их к тротуарам, и они, прибившись к гранитным бордюрам, свивались, будто тополиный пух по веснам, в некое подобие жгута. И мы поняли, что это такое: это был пепел сожженных бумаг. Сколько тонн спалили их тогда в учрежденческих котельных в дни, когда Москва находилась на осадном положении, что значилось на них, когда они были белыми листками с машинописным текстом? Кто знает!

...И вот тогда мы с Ильей решили, что *свидетельствовать* — главная миссия человека, обученного грамоте. Свидетельствовать о времени и, как положено современнику, толковать его. Я пишу об этом, не смущаясь очевидностью того давнего, пусть наивного нашего открытия, потому что и посейчас так считаю. Что же до Ильи, то он принял это решение, как закон для себя, и весь свой путь с нашей победоносной армией на запад (окончив Военно-воздушную академию в Свердловске, он стал вооруженцем в авиационном полку) неукоснительно вел дневник. Тетради эти сохранились...

Еще один эпизод всплывает в памяти. Тот же октябрь сорок первого года. Качающийся вой сирены воздушной тревоги застает нас у Курского вокзала. Люди привычно бегут прятаться в метро с детьми, чемоданами, загодя связанными узлами.

Эскалатор был отключен, и мы, под окрики комендантского патруля, потопали вниз в плотной череде других... Во время тревоги я в метро оказался впервые, Илья тоже. Теперь просто невозможно представить себе подземную станцию, вся обозримая площадь которой покрыта плотным слоем лежащих людей. Кряхтенье, тихие стоны больных, которых на руках внесли сюда, да многоголосый плач малюток, раздающийся то в одном конце, то в другом. Миновав сотню препятствий, мы добрались до перрона. Рельсы были укрыты деревянными щитами. Люди — здесь их тоже было множество — торопливо вынимали подстилки, одеяла, зимние пальто, накрывали ими щиты, укладывались, устраивались, умащивались. И скоро все рельсовое пространство станции от одной дыры туннеля до другой превратилось в огромное лежбище, в длинную шеренгу плотно, бок о бок уложенных людей. Откуда-то доносилось глухое уханье: то ли выстрелы, то ли взрывы. Картина человеческой беды была устрашающей. Слитное дыханье тысяч испуганных людей казалось гулом разбуженных недр...

По переносной лесенке, подобной той, что приставляют в театре к сцене во время репетиций, мы спустились на настил. Самый его конец, сантиметров тридцать, был свободен. Я уселся на доски и кивнул Илье, чтобы он тоже сел. Он поглядел на меня с удивлением, чуть ли не с неприязнью:

— Сидеть? Да ты что?..

— А что делать?

— Идти домой, — ответил он непререкаемым тоном. — Идти домой.

Я послушно поднялся, и мы вошли в туннель. Гравий хрустел под ногами, мы то и дело спотыкались о бетонные шпалы, чиркали щиколотками по рельсам и потихоньку шли вперед. Илья достал спичку, закурил. Пламя оказалось немыслимо ярким. Словно проявились на негативе неразличимые во тьме ребра тюбингов. Огонек погас, и снова путь освещали лишь тусклые лампочки на стене туннеля, редкими бусинками уходящие куда-то в невидимость. Пройдя метров двести в сторону станции «Площадь Революции», мы оглянулись —

«Курская» яркой щелкой виднелась далеко сзади. Впереди была тьма. И как сгустки ее, внезапно, чуть ли не на расстоянии вытянутой руки, вырастали громадины пустых черных вагонов. Глаза помаленьку привыкли к темноте, а уши — к подземной гулкости.

...Я вспомнил, как семь или восемь лет назад отец водил меня на строительство Метрополитена, в шахту, что была на Мясницкой, напротив Главного почтамта. Как мы долго, скользя, чуть ли не срываясь, спускались по вертикальным лесенкам с горизонта на горизонт, и чем ниже оказывались, тем яростней бушевал ливень грунтовых вод, тем громче хлестали их струи по задубелому брезенту шахтерских роб. Каким волнующим для меня, мальчишки, было это приобщение к неведомому фантастическому подземному миру... И вот я снова под землей, а надо мной — Москва, военная Москва... Что там сейчас наверху? Может быть, груды развалин, огонь, дым?.. И туннель этот уже не представляется мне фантастическим как когда-то.

— Идем-идем! — подгонял меня Илья.

Я даже начинал злиться, чего это он меня гонит, как овцу? Я прибавил шагу, вырвался вперед и услышал за спиной его свистящее дыханье.

— Слушай, — обернулся я к нему, — а если вдруг...

— Что?..

— Выйдет... Вот оттуда...

— Ну?

— Смерть.

— Смерть?

— С косой, в простыне, как положено... Хруст-хруст, звяк-звяк...

— Бред! — он явно осуждал меня. — Собачий!..

К чему, к чему, а уж к мистике Илья склонен не был.

— А если...

— Ладно, молчи! Идем!.. Идем! — И он засмеялся. Гортанный смех его странно зазвучал в гулкости туннеля.

«Какие мы все-таки с ним разные, — думал я. — Вот он никак не может сидеть и ждать, как все. Ему надо идти, под землей так под землей, но идти...»

— Интересно, найдутся ли еще такие дураки, чтобы переть, как мы, по туннелям?

Он передернул плечами:

— Идем-идем...

Так никого и не встретив, мы вдруг неожиданно оказались на «Библиотеке Ленина». Там тоже было полным-полно народу, но дышалось полегче — станция ближе к поверхности земли. Мы перешли на станцию «Улица Коминтерна», нынешнюю «Калининскую», и двинулись дальше. Странно, но никто нас так и не остановил, а Илья все подгонял меня: «Идем-идем...»

На «Смоленской» людей уже почти не было. «Угроза воздушного нападения миновала! Отбой!» Служители растаскивали раскладушки к стенам станции. Одним махом мы взлетели наверх по лестницам и разом повеселели. Город стоял как стоял. Ни разрушений, ни дымов вокруг. Надо было бежать по домам, ведь наутро ему уезжать в Свердловск.

— Ни фига себе прогулочка на прощание... Не меньше восьми километров. — У Ильи всегда было пристрастие к цифрам и вообще к точности.

Он повернул к Зубовской, я — к Новинскому. Пройдя несколько шагов, я оглянулся. Он стоял и смотрел мне вслед. Встретимся ли мы еще? Ведь война!.. Мы махнули друг другу рукой, и он побежал. Я навсегда запомнил его чуть расставленные в стороны руки, всю его фигуру, устремленную вперед.

«Идем-идем...» — звучало у меня в ушах. Какой-то бес нетерпения всегда гнал его. И прежде, и вот здесь, и потом. «Идем-идем!» — так подгонял он меня все годы, что мы работали вместе.

И вот теперь, когда я уже один застреваю на полпути, я говорю себе:

— Идем-идем!..

О запасе прочности театральных реплик

Я видел все спектакли «Три сестры», сыгранные во МХАТе с ноября 41 года по январь 42-го в Саратове. В конце января меня вызвали в Москву: умерла мама.

Много раз стоял я в кулисах, на одном и том же месте, и следил за несчастливой жизнью, творимой там, на сцене. Я даже не ощущал ее сценой. Оттуда, где я находился, не было видно ни откосов, державших полотняные стенки, ни рампы, ни выносного софита, ни осветительных лож, не было видно даже пыли, играющей в прожекторных лучах. Светило яркое солнце в то утро, и праздновались именины Ирины. Мне начинало казаться, что я вроде домового в доме покойного полковника Прозорова — так хорошо знаю всех, знаю все про всех, и тайной силой своей предвижу все, что случится с ними, и наблюдаю, не вмешиваясь, за проделками людских душ в эти полные печали, тревоги и надежды дни. Я предвидел, как вдруг все присутствующие перейдут в глубину комнаты к накрытому столу. И они переходили. Как один из офицеров, осмотрев поднос с напитками, объявит, что он выпьет темной водки и, начав наливать ее в свою рюмку, осведомится у хозяев, на чем, мол, она настоена?

— На тараканах! — грубо ответит, не задержавшись ни на миг, другой гость и станет наливать в свой бокал, скорее всего, лимонную настойку. Я знал, что в этот миг краткая неловкость заставит всех примолкнуть и что неловкость эту снимет звонкий девичий выкрик:

— Ах, какое отвращение!

Я знал, как волнуется и не находит себе места Андрей Прозоров. И я знал почему. Ведь он с таким нетерпеньем ждет прихода той, в кого был влюблен, и не на шутку. «Появись!» — приказывал я ей своей волшебной силой. И она появлялась в платье с зеленым поясом. Над ней посмеивались. «Скажите, — требовал домовой, — ну, скажите кто-нибудь, что сейчас за столом стало тринадцать человек...» И старый военный доктор произносил эти слова и, даже больше того, пояснял примету:

— Значит, есть влюбленные...

«Не смущайся, не смущайся!» — приказывал я наливающейся обиженным румянцем девице. Но разве моих чар может хватить, чтобы утешить хорошенькую провинциалку? Увы, нет!.. И она как ошпаренная выскакивала из-за стола и опрометью кидалась туда, за угол,

где ее не было видно гостям. Бросив укоризненный взгляд на обидчиков, Андрей устремлялся за ней, и там, вдали от насмешливых глаз, умолял ее не держать на сердце обиду и простить этих таких душевных и, в общем-то, таких добрых людей... И понять, что она для него значит, и... да что уж говорить, стать его женой. Предложил робко, впервые в жизни, когда слова, выталкиваемые вдруг взорвавшимся чувством, обгоняют и рассудок, и здравый смысл и становятся теми воробьями, которых не поймаешь, раз они уж вылетели... Я, не отрываясь, следил за их объяснением, за звонкой его чистотой, старался проникнуть в их мысли, когда они так значительно замолкали, не отрывая глаз друг от друга... И тут за моей спиной раздавалось шуршанье колец по портальному тросу и слышались дружные хлопки. Кончилось первое действие, артисты молча расходились на антракт. Я же, наоборот, выскакивал на сцену, чтобы переставить мебель на второе действие.

А три десятилетия спустя в Болгарии я видел спектакль «Три сестры» в театре «София», прекрасном молодом театре. Сестер играли три очень молодые актрисы, вроде бы ровесницы, темноволосые, худенькие, динамичные, в красивых современных туалетах, слегка тронутых стилем «ретро». Они были равно энергичны и равно открыты жизни. Ну, что ж, подумал я, такими они, пожалуй, могли быть, этакие погодки, если не близнецы, очень непосредственные в своих душевных движениях, с чуть нескромной, как мне показалось, личной яркостью (которую я тут же приписал болгарскому национальному типу), с большой импровизационной свободой, наложенной на чеховские задания.

Я знаю текст пьесы почти наизусть, следить за происходящим труда не составляло, но в первый момент, до начальной реплики, я не мог бы с определенностью сказать, кто есть кто. Однако стоило раздаться словам: «Отец умер ровно год назад, пятого мая, в твои именины, Ирина...», как все сразу стало на свои места, хоть и пришлось совершить некое волевое усилие, чтобы внутренне приноровиться к этой Ирине, к этой Маше, к этой Ольге. Действие покатилось. Пришедшие офицеры были как будто с похмелья: словно подтверждая это,

они очень резко кинулись к столу принять рюмочку-другую для просветления ума, и разговор о темной водке прозвучал поспешно и деловито. «Ну, что ж, в конце концов, так тоже могло бы быть», — подумал я. Смотреть было интересно; я начал верить происходящему и сколь-нибудь заметной «клюквы» не обнаруживал. Русский текст звучал в моей памяти, и я уже почти не замечал, что на сцене говорят по-болгарски... Но тут произошло событие, ради которого я, собственно, и взялся припоминать этот спектакль.

Появилась Наташа.

Стиль ее одежды был, пожалуй, таким же, что и у сестер. Правда, шелк платья обтягивал ее фигуру куда более откровенно, а когда она двигалась, то создавалось впечатление, что Наташу все время обдувает некий озорной ветер, то обнаруживая ее соблазнительные формы, то кокетливо пряча их. В этой чувственной игре возникал отчетливый привкус провинциальной пошлости, вызывавшей у присутствующих одновременно и тягу к ней, и отвращение. Некая, я бы сказал, социальная страсть ни в чем не отличаться от полковничьих дочерей с такой одержимостью владела Наташей, что создавала вокруг нее зону повышенного напряжения, попав в которую всякий мужчина испытывал наперекор чувству гадливости влечение к ней. Романчик с Протопоповым был запрограммирован, так сказать, изначально.

Чебутыкин сказал свою фразу, что, если за столом тринадцать человек, значит, есть влюбленные, и, хитро взглянув на Наташу, изобразил пальцами «козу рогатую». Наташа, смутившись, вскочила, вскрикнула, чем привлекла к себе всеобщее внимание, шумно выбралась из-за стола и убежала прятаться от издевателей и насмешников. Андрей, как и положено по пьесе, ринулся за ней. И вот тут, в отличие от мхатовских «Трех сестер» и от спектакля в театре Станиславского, который я тоже знал наизусть, пошла совсем «другая игра».

Скрывшись от глаз гостей и домашних, Андрей вдруг застыл, увидев, что и Наташа стоит недвижимо и, не мигая, глядит на него странно расширившимися зрачками. Он подошел к ней и каким-то неловким движением уперся ладонями в ее грудь. Она не пошевелилась и

только, откинув голову, подалась вперед. Тогда Андрей рукавом отер свой разом взмокший лоб, оглянулся опасливо и силком потащил ее, не сопротивляющуюся, в кусты, то есть в сад, что был устроен справа на авансцене и даже спускался в боковой проход первого ряда. Наташа тяжело, как-то мокро дышала и была податлива его рукам... А руки эти — о, боже мой! Эти руки позволяли себе то, на что скромный зритель и глядеть-то не в силах. Молодые люди в приступе внезапно накатившего на них желания судорожно прижались друг к другу... Дыхания их спутались, волосы тоже. Руки Андрея шарили за пазухой Наташи, а она, опрокинувшись чуть ли не навзничь, стискивала его бедра коленями, и подвязки ее, представьте, были видны всему залу!.. Они что-то говорили, явно не вникая в то, что говорят... Их тела дрожали в порыве вожделения, и последняя фраза Андрея Прозорова, хрипло прошептанная им: «Будьте моей женой! Будьте!..», явилась однозначным завершением того, что вдруг случилось с ними...

Я все время ощущал неуместность своего присутствия сейчас здесь и не решался покоситься на сидящих рядом со мной, которые тоже вроде бы окаменели от чувства неловкости, от невольного соглядатайства и как бы соучастия в происходящем. А тут еще соседство с пирующими офицерами и тремя сестрами, которое придавало сцене Наташи и Андрея дополнительную остроту непристойной публичности. И в паузах, когда они замолкали, прерывисто дыша, со сцены, мне казалось, раздавался немой глас плоти, словно обеззвученный вопль бурных весенних свадеб каких-то неведомых рогатых тварей в дремучем лесу... И одна мысль не покидала меня: а каково сейчас им — артистам? Каково им?..

Спектакль не выходил у меня из головы, даже чем-то мучил. Я не мог себе представить, чтобы чеховские реплики давали повод к такому решению сцены, чтобы актеры могли так вызывающе ее сыграть. Я был уверен, что они как-то изменили текст...

«Идем-идем!..» — сказал бы Илья Нусинов. И на другой день я отправился в библиотеку, чтобы проверить, точно ли помню финал первого действия.

Начал читать и был изумлен: насколько слова, оказы-

вается, легко и органично «ложились» на болгарскую трактовку. Скажу больше: будучи под впечатлением вчерашнего спектакля, я должен был совершить над собою усилие, чтобы в мыслях своих вернуть этой сцене привычную мхатовскую тональность, так полно отвечающую моему всегдашнему ощущению «Трех сестер».

Вот этот кусок:

«Громкий смех. Наташа выбегает из залы в гостиную, за ней Андрей.

АНДРЕЙ. Полно, не обращайте внимания! Погодите... постойте, прошу вас...

НАТАША. Мне стыдно... Я не знаю, что со мной делается, а они поднимают меня на смех. То, что я сейчас вышла из-за стола, неприлично, но я не могу... не могу... *(Закрывает лицо руками.)*

АНДРЕЙ. Дорогая моя, прошу вас, умоляю, не волнуйтесь. Уверяю вас, они шутят, они от доброго сердца. Дорогая моя, моя хорошая, они все добрые, сердечные люди и любят меня и вас. Идите сюда к окну, нас здесь не видно им... *(Оглядывается.)*

НАТАША. Я так не привыкла бывать в обществе!..

АНДРЕЙ. О, молодость, чудная, прекрасная молодость! Моя дорогая, моя хорошая, не волнуйтесь так!.. Верьте мне, верьте... Мне так хорошо, душа полна любви, восторга... О, нас не видят! Не видят! За что, за что я полюбил вас, когда полюбил — о, ничего не понимаю. Дорогая моя, хорошая, чистая, будьте моей женой! Я вас люблю, люблю... как никого никогда... *(Поцелуй.)*»

Я перечитал эту сцену несколько раз. Никогда раньше мне не приходило в голову предположить ее такой, как она была решена в спектакле театра «София». То есть не просто по-другому, а, если хотите, полярным МХАТу образом. В тексте оказался удивительный запас прочности, он мог выдерживать прямо противоположные эмоциональные нагрузки и с большой полнотой соответствовать самому разному поведению персонажей: как целомудренно-романтической влюбленности, так и агрессивным проявлениям плотской страсти.

Да, я убедился, что болгарские актеры были по-своему честны перед автором. Во всяком случае, они не переиначили его текст, не прибавили и не убавили ни единой буквы, не подогнали его под свою колодку. Видимо, они просто прочли эту сцену глазами своего поколения, на свой манер, и потому имели основание утверждать, наперекор традиционному представлению, что и это — Чехов. Признаться, я вдруг потерял уверенность, что компания мхатовских офицеров, подтянутых, привлекательных, веселых шутников, вроде Федотика или Родэ, мечтательных, ищущих смысла существования, как нелюбимый барон Тузенбах, отягощенный собственной личностью, как изгиляющийся от душевных неурядиц и нереализованных страстей штабс-капитан Соленый, — что все они более близки Чехову, нежели персонажи болгарского спектакля — истерзанный тоской провинциального безделья привычно болтливый Тузенбах, замкнувшийся в себе и равнодушный ко всему Соленый и два поручика, потерявшие в этой глуши весь свой поручиковый лоск: Федотик, по привычке таскающий с собой дурацкую «фотографию», да кривляющийся и время от времени выделывающий какие-то гимнастические фигуры Родэ, оба расхристанные и «непросыхающие»...

А что до сцены Наташи и Андрея, то и русский ее вариант, и болгарский показались мне вдруг в равной мере возможными.

И тут я впервые серьезно задумался над вопросом: правомерны ли подчас наши безапелляционные суждения, что это, мол, «не Чехов», «не Шекспир», «не Островский» только потому, что предлагаемые театральные решения не соответствуют неким выработанным стереотипам трактовок тех или иных драматических сочинений, освященных, так сказать, многолетней «беспорочной службой»?

Ведь секрет бездонной емкости великих пьес в том, что они будто рассчитаны на многозначное, вневременное истолкование, как, впрочем, и все великое.

Разумеется, я не хочу сбрасывать со счета такое важное обстоятельство, как художественная традиция. Я понимаю, что проблема верного сценического истол-

кования великих пьес не сводится к тому, чтобы психологически обосновать и органично представить на сцене действенное содержание текста, прочитанного таким или иным образом, лишь бы зрители узнали самих себя в представленных на сцене персонажах. Узнать самих себя — еще не достаточно для того, чтобы лучше узнать персонажи Чехова, Островского или Шекспира. Все это так.

Но я говорю о другом, а именно: о «запасе прочности» драматического текста, написанного для театра. Вот эта упругая многозначительность реплик, их неразрушаемость, способность выдерживать любую разумную нагрузку, возможность оправдывать их подчас совершенно различными движениями ума и души представляются мне принципиальным отличием театральной драматургии от драматургии кинематографической, изначально рассчитанной на единократное воплощение.

А пока простимся с театром, с его живым творчеством, происходящим на наших глазах, с его замечательными артистами, остающимися самими собою, хоть и перевоплощающимися в драматические образы, простимся с условностью театра, требующей от нас, зрителей, участия в торжестве на сцене жизни человеческого духа. Доверяя невсамделишному, домысливая недоговоренное, полно резонируя всему, что разыгрывается перед нами сегодня, сейчас, здесь, мы наслаждаемся искусством лицедейства, единственным искусством, в котором результатом творчества является его процесс.

Простимся с театром, этим очень старым чудом, которое всегда так удивительно молодо.

НЕМНОГО О МАГИИ КИНО

«Великий немой» заговорил

Раз праздник, значит кино. Раз кино, значит праздник!

С утра светит солнце. Няня ушла в церковь. Сегодня масленица. И нам обещано кино. Возле нас кинотеатров нет. Правда, на Арбате... Но туда надо было идти через толчею Смоленского рынка, а значит, наслушаться бог знает чего... Лучше уж сразу к Страстному, там хоть гулянье. И мы идем по Новинскому бульвару до Кудринской площади, потом по Большой Никитской до гранитного Тимирязева, а оттуда до памятника Пушкину рукой подать...

Как хорошо помнятся мне тесные московские просторы. Бульвары кольца «А», кольца «Б», Новинский, на котором мы жили, редкостной красоты, самый лучший из всех московских бульваров — настоящий парк. Там росли и платаны, и ясени, и пихты, и лиственницы, и липы, и дубы — вековые свидетели многих событий и тайностей. Я и сейчас там живу, только бульвар снесли...

Но вернемся к той далекой масленице...

Наступила весна, бурно таял снег, и мощные ручьи грохотали по мостовым вдоль тротуаров... Я остро помню прикосновение холодного ветра к голым коленкам в тот важный день, когда мне в первый раз после зимы разрешили надеть носки вместо чулок. Это означало, что еще год прошел и я стал старше.

Извозчики сменили санки с меховой полостью на

пролетки. Новые подковы звонко стучали по оттаявшему булыжнику. Мы врываемся на центральную аллею сразу за памятником Тимирязеву и завязаем в бурливой толпе. Играют шарманки, кричат попугаи. Справа и слева один к одному лотки. Длинные конфетины в полосатых ярких бумажках, дымящиеся, только из печки сдобные жаворонки с изюмными глазками. Здоровые тазы с водой, в которых плавают стеариновые лебеди и уточки с красными клювами. Свистульки, оловянные соловьи, тещины языки, с воплем раскручивающиеся, только подуй, на полметра, не меньше. Китаянки на крошечных ножках, вертящие трещотки и зуделки и в правой и в левой руке, с корзинами на шелковой ленте, а из них выглядывают удивительные розово-бело-голубые прорезные веера, которые можно и сложить в палочку, и распустить, словно павлиний хвост. Фокусники, цыганки-гадалки, мужики с медведем, морские свинки, вытаскивающие «счастье»... Ой, чего там только не было!.. А идем мы на Страстную, к монастырю, возле которого целых три «киношки». Вот туда мы и держим путь. Раз кино, значит праздник! Ведь мы идем на Пата и Паташона!..

А как замечательно назывались в годы моего детства московские кинотеатры! «Чары» — на Остоженке, у Пречистых ворот. «Экран жизни» — у Каретного ряда. «Великий немой» — в конце Тверского бульвара, у Страстного, а еще был «Арс» на Тверской, где сейчас театр Станиславского. «Арс» — на Арбате. «Палас» — на углу Большой Бронной. И, уж конечно, «Ша нуар», что значит «Черный кот», с его черно-белой вертикалью по углу фасада, освещенной по вечерам. Этот «Ша нуар», казалось, перебегает всем дорогу, кто со Страстной площади шагает дальше на Тверскую, и люди охотно заходят туда, на второй этаж, чтобы прервать свой гибельный после такой верной приметы путь и провести час-полтора в обществе Дугласа Фэрбенкса и Мэри Пикфорд.

О, эти прекрасные названия! Сколько в них было заложено веры в кинематограф! Сколько скрыто тайных надежд быть зачарованным этим волшебством. Идешь в «Экран жизни» — а там чья-то жизнь, неведомая, чуть

убыстренная, странная. Идешь в «Чары», а там тебе вместе с билетом выдают бумажные очки, в одном глазу — зеленая слюда, в другом — красная, и на экран надо глядеть сквозь эти два цвета — получается и разноцветно и объемно. Вот ведь какая штука! Идешь в «Великий немой» — а там тупицы Пат и Паташон возятся, потеют, серьезно и молча, с пустыми глазами. Жаль, что не слышно, как они пыхтят там за полотном, хоть сам за них пыхти. А в «Ша нуар» — «Человек из ресторана» с Михаилом Чеховым, Климовым из Малого, молоденьким Жаровым и другими фантастическими артистами, лица которых можно очень хорошо разглядеть, раз они во весь экран, и наплакаться вволю под замечательную игру на рояле, под такую раздирающую душу музыку, которую в другом месте и услышать нельзя, только в кино, в темноте...

Ушли в небытие Вера Холодная и Мозжухин, появились новые красавицы и красавцы. Эмма Цесарская и Кторов, а еще до уморы смешной Игорь Ильинский — наш Чаплин, да и сам Чаплин, который тоже наш, хоть и не наш. Да Гарольд Ллойд, в роговых очках, лазающий по стене, как муха...

Чудеса! Магия! Чары!..

Все с уважением относились к кино, с почтением. Я очень хорошо помню, как дедушка одной моей подружки, Наны, очень серьезный старик, заходил к нам во двор, где мы играли, и солидно так заявлял:

— Я иду в кинематограф.

И голос был такой, что не чепухой какой-то он намерен сейчас заняться, а идет в КИНЕМАТОГРАФ. Как потом, через несколько лет, почтенные, серьезные люди стали ходить в планетарий — новинку того времени — и тоже важно говорили: «Я иду в ПЛАНЕТАРИЙ».

Вроде бы по очень важному делу... А чего, собственно, иронизировать? Ведь и вправду по важному. Там небесные звезды, а тут «звезды» кино — человеческие. Там неведомая небесная жизнь, а тут неведомая земная. Не увидишь и не узнаешь... И будешь жить не в курсе дела, дурак дураком и уши холодные!..

А еще было кино под названием «Колосс» — в Большом зале Консерватории, там бывали премьеры различ-

ных фильмов, своих и чужих, там раздевались, сдавали пальто в гардероб.

Премьера нашего первого звукового фильма «Путевка в жизнь» была, если не ошибаюсь, именно в «Колоссе». Во всяком случае, я впервые картину эту видел там вместе с моими родителями. Пока шли надписи и играла музыка, ничего нового я еще не ощущал, ведь бывали же картины, которым аккомпанировал оркестр. Именно в «Ша нуар» это и случалось. Но когда из тесной кучи гревшихся у асфальтового котла беспризорных раздался сдавленный голос, словно заговорил тугоухий: «Яблочка хоца!» — первая реплика Мустафы, атамана всех этих несчастных мальчишек, — я, помню, задрожал от волнения, я был потрясен: «"Великий немой" заговорил!» — как писали тогда во всех газетах. А когда они, звероподобные беспризорники, вдруг по-людски запели: «Позабыт-позаброшен, с молодых-юных лет, я остался сиротою, счастья-доли мне нет...» — в горле защекотало и захотелось плакать...

Поразительная вещь — память! Я сейчас пишу все это, и на мой внутренний экран проецируется изображение былого такой четкости, что просто диву даешься... Ясно вижу, как мы, родители и я, возвращаемся домой молча, подавленные впечатлением, еще никогда не переживаемым, и по дороге меня не надо было, как обычно, одергивать. Как отец мой, только мы поднялись к себе, схватил свою мандолину и начал тихо подбирать, а потом заиграл во всю мощь «Позабыт-позаброшен...» и как мама сказала: «Перестань, Леля, нет никаких сил!»

«Вот он каков, оказывается, новый эффект присутствия!» — думаю я теперь. Если сравнивать по этому признаку кинематограф с другими искусствами, то ни одно из них, разве что музыка, не выдерживает подобного сопоставления. Хорошие звуковые картины, как правило, отбирают у зрителей все их душевные силы, до дна, до предела. Эстетская условность немого кино с его «балетом» под тапера стала уходить в небытие, унося с собой и пленительные облики теперь уже поверженных кумиров. Поначалу мало кто заметил, что произошло нечто существенно большее, нежели простая замена немого кино на звуковое. Произошел качественный скачок. Родилось новое искусство, впечатляющей силы которого и значения для человечества еще никто толком не понимал. Появился новый фетиш, оракул, властитель дум, хотя на первых порах и с заемной у немого кино эстетикой.

Новое массовое искусство набирало силу, как богатырь, не по дням, а по часам, оно вызывало к себе особое отношение, ибо выступало в неведомом прежде ранге «подлинной жизни». У людей появилась новая страсть — КИНО. И возникало ни с чем не сравнимое жадное слияние зрителя с экраном — главная, на мой взгляд, особенность звукового, а потом и цветного кинематографа — доверительный разговор изображения со зрителем о самом главном. Но об этом речь впереди.

Пророк на миг

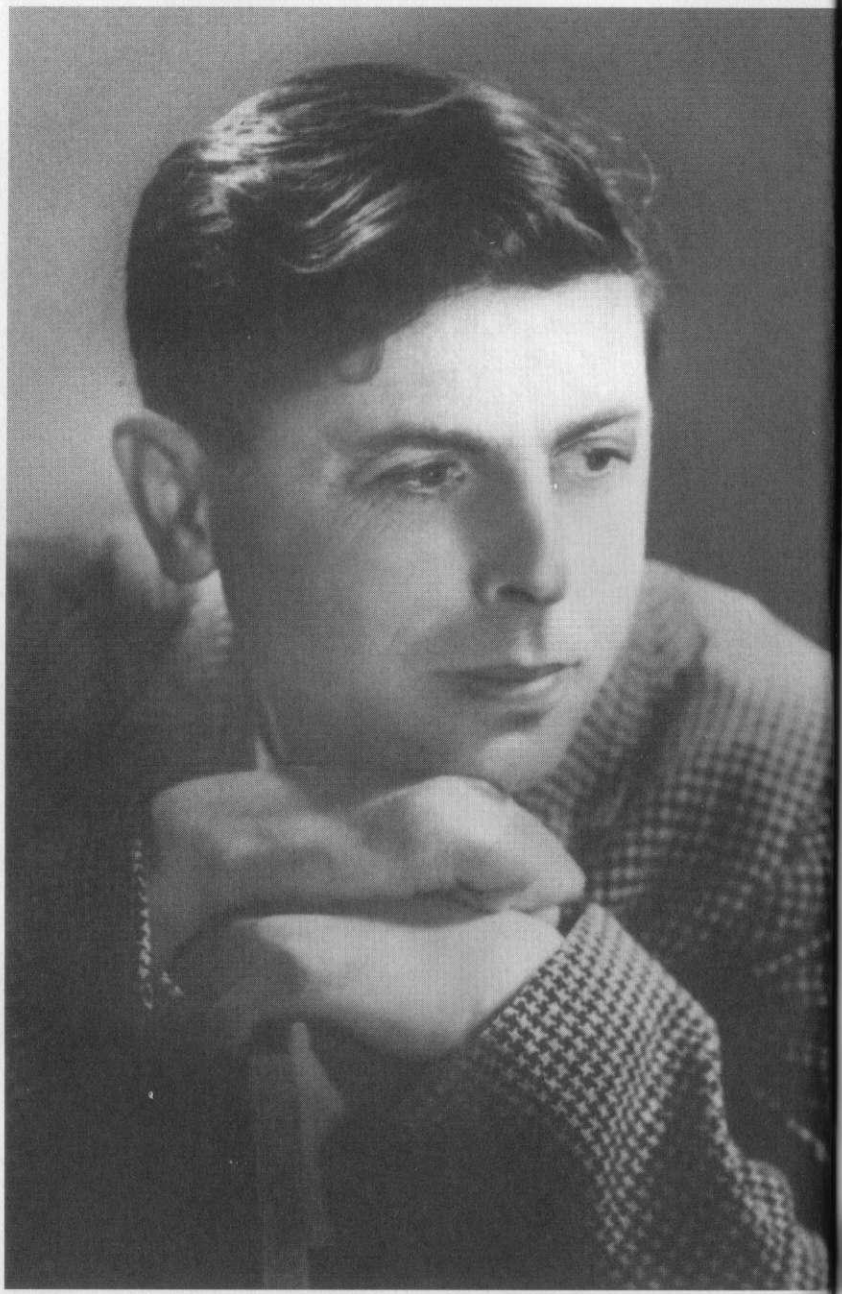
Впрочем, этому новому искусству изначально была присуща какая-то тайна. Вдруг увеличенный фотографический снимок начинал двигаться... Люди, изображенные на нем, начинали моргать, открывать рты, улыбаться... Поезд, снятый издалека, вдруг на всех парах приближался, да так стремительно, что публика, впервые пришедшая на модный аттракцион, до смерти перепугавшись, как гласит легенда, с воплями разбегалась, спасаясь от этого взбесившегося паровоза... Обладал ли когда-либо такой впечатляющей силой хоть один вид изобразительной продукции людей? Впечатляло ли когда-либо кого-нибудь зрелище того, чего на самом деле нет? Кроме фантазии да снов... Поэтому-то, вероятно, киностудии и были названы в те давние годы «фабриками грез». Но фантазии и сны не материальны, они как прилетают, так и улетают, часто не оставляя по себе никакой памяти. Они — не итог профессиональной деятельности других людей. Они, как говорил тот же Чичиков про мертвые души, «так, фу-фу!..» Их нельзя ни повторить, ни показать другим. А киноленты можно. Поэтому они не грезы, а искусство. Во всяком случае, больше, чем наполовину, ибо другая их поло-

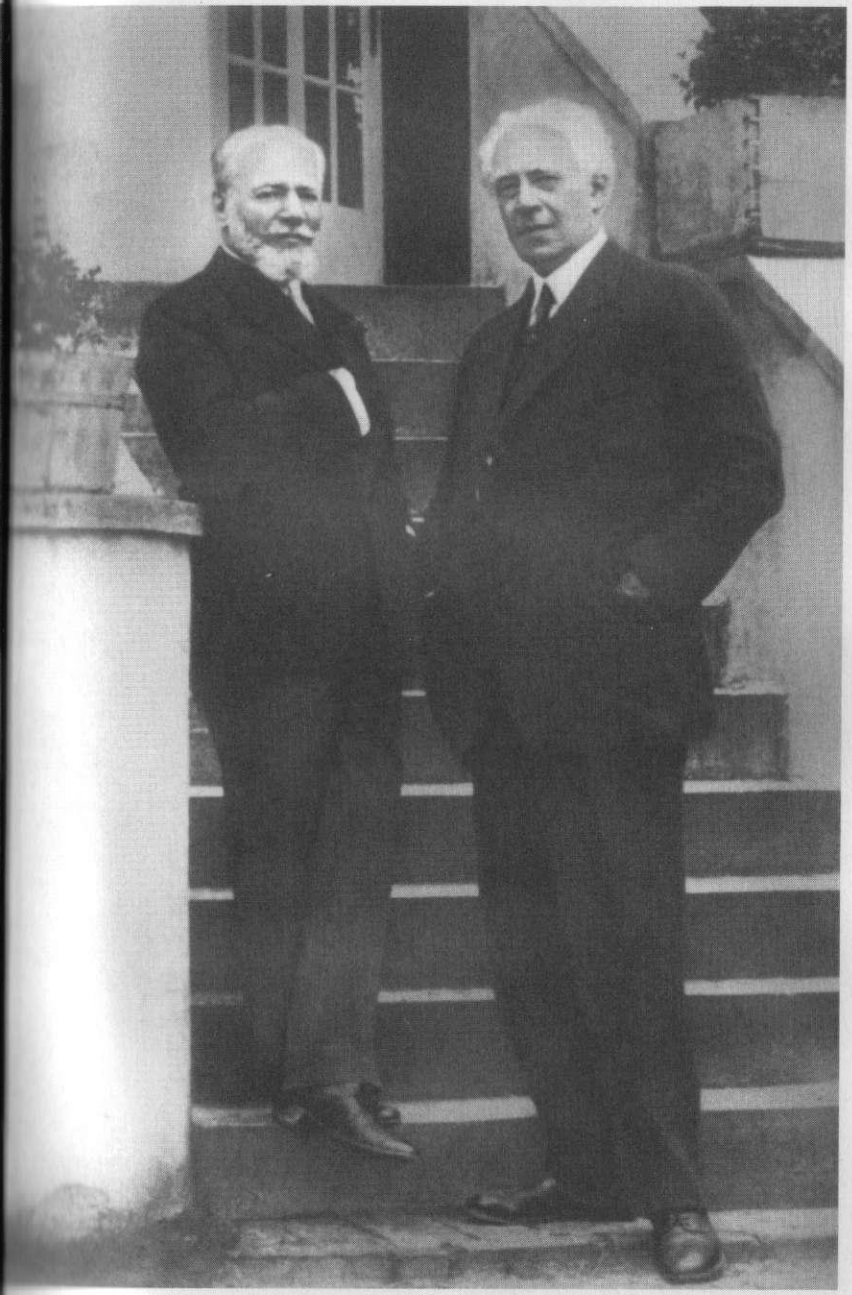
вина — химия, оптика, механика, всевозможные процессы, не имеющие отношения к тому, что называется процессом жизни человеческого духа. И занимаются ими вовсе не художники, а инженеры. Первая же половина отдана художникам. Художникам слова, художникам кисти, художникам, как говорил один очень хороший оператор, «светописи», а теперь уж и «цветописи», художникам-артистам и тем, самым главным, основополагающим художникам — режиссерам, для которых все прочие художественные профессии, участвующие в создании кинофильмов, суть составляющие компоненты, разноцветные нити, из которых и будет ими сплетена сеть для улавливания человеческих душ.

Кинорежиссера на разных языках называют разными словами. Он и управляющий сценой — metteur-en scéne, и осуществитель замысла — réalisateur, и возглавляющий некое дело, директор — director. Он, режиссер кино, является той персоной, ум, талант и воля которого определяют, чем и как занять или развлечь охочую до зрелищ публику. А лучшие представители этой профессии поистине богоравны, ибо творят собственную реальность, вкладывают свой смысл в понятия истины и лжи, проводят черту между тем, что нравственно, а что есть мерзость запустения. Всякий раз мыслящий режиссер предлагает людям свою программу существования на нашей грешной земле, и кинозрители отвечают ему глубоким пониманием, верой и преданностью. А как же иначе: ведь он выступает в сане желанного пророка! Ну, скажем, как Эйзенштейн на заре советского кино или Феллини для европейских зрителей шестидесятых годов...

За десятилетия своего существования кинематограф приобрел ни с чем не сравнимую власть над человеческими душами, власть сродни религиозной, ибо он определял для своей паствы нормы понимания главных проблем жизни и основы людских взаимоотношений своего времени.

Да, кинорежиссеры бывали пророками, но, нередко, пророками на миг. И если искусство театра трагично, потому что не оставляет материальных следов в истории человечества, то трагедия кино в краткости его





Мои театральные кумиры: К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко

Мои театральные кумиры:
Н.П. Хмелев, А.А. Остужев, Л.М. Леонидов,
В.Н. Яхонтов, В.Э. Мейерхольд, М.М. Яншин

Вверху: сцена из спектакля «Три сестры» во МХАТе (постановка 1940 года)
Внизу: сцены из спектакля «Три сестры»
в болгарском театре «София» (середина 70-х годов)

Товарищи по театру: Евгений Леонов и Клавдия Шинкина

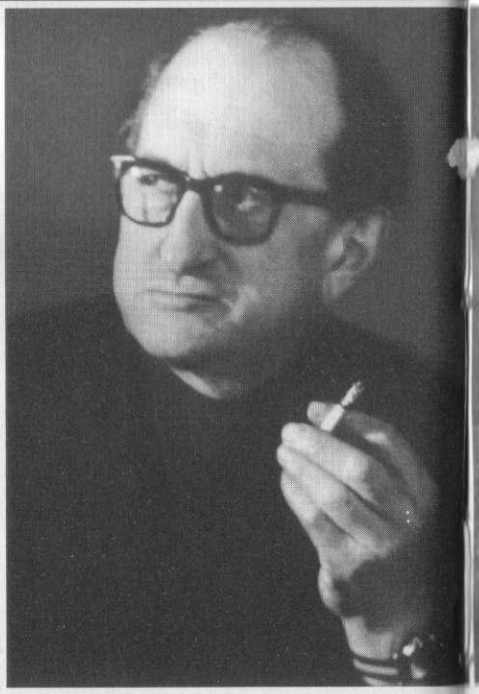
Борис Левинсон, Лилия Гриценко, Михаил Михайлович Яншин

С. Лунгин и И. Нусинов с участниками спектакля «Гусиное перо» в Ленинградском театре Комедии

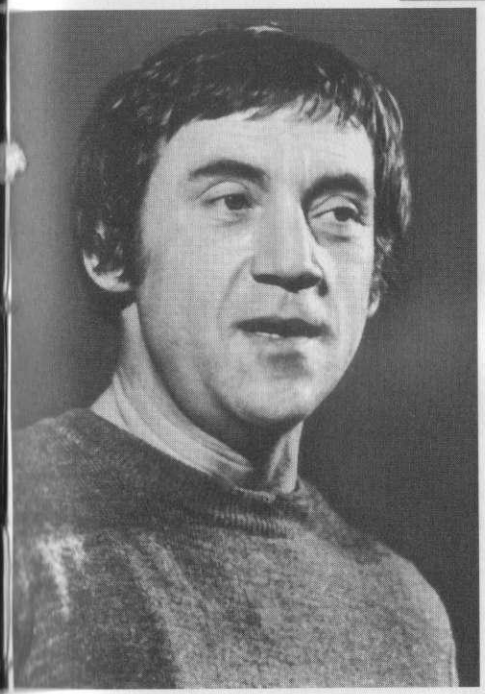
Авторская афиша Акимова с дарственной надписью Лунгину

Благодарная память: В.И. Качалов и С.М. Михоэлс

А.Я. Каплер



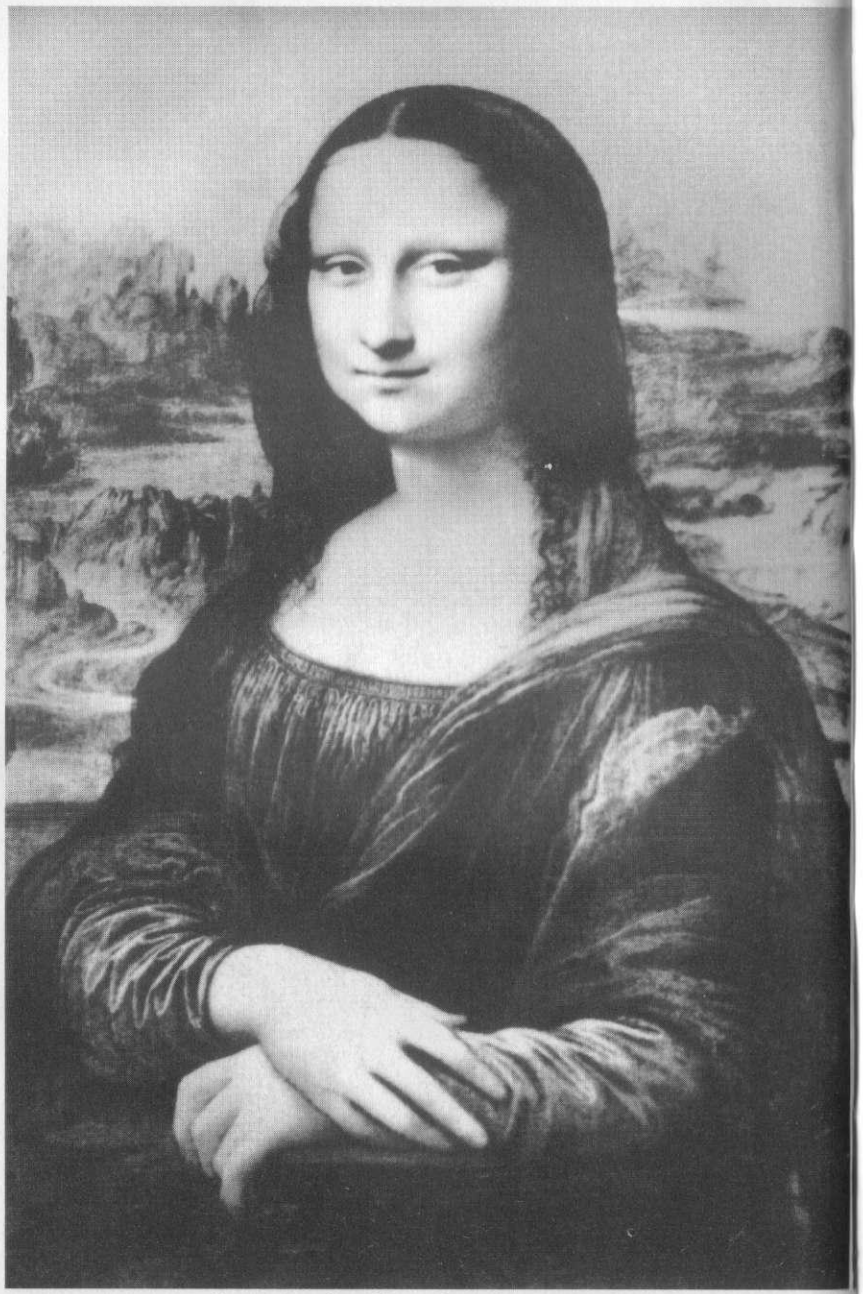
М.И. Ромм



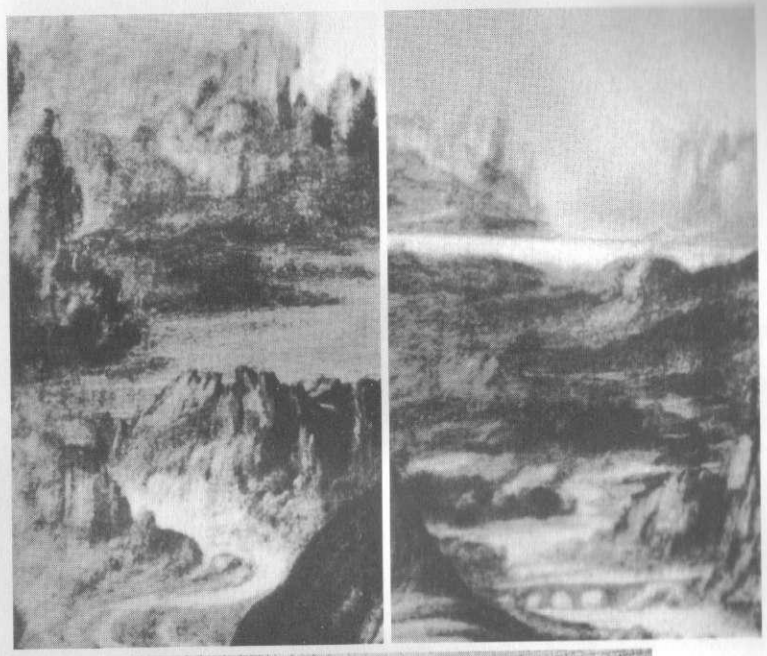
В.С. Высоцкий

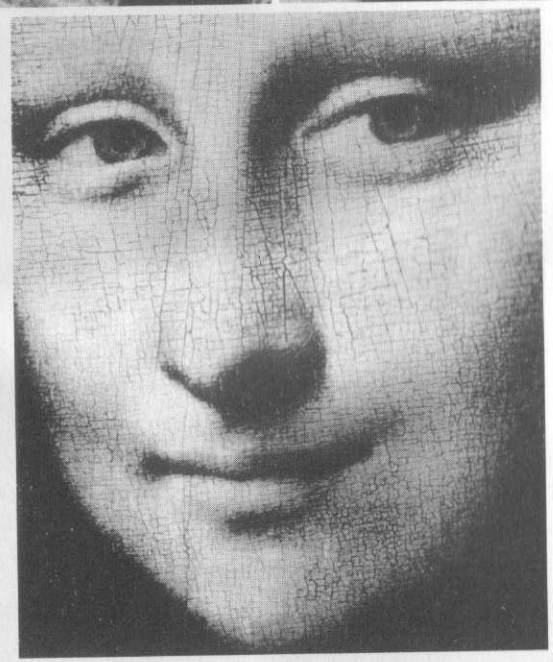
Товарищи по профессии: Анатолий Гребнев, Александр Хмелик, Михаил Львовский, Наталья Рязанцева

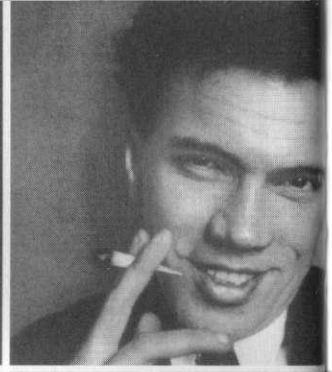
Кирилл Рапопорт, Юрий Клепиков, Надежда Кожушанная, Людмила Голубкина

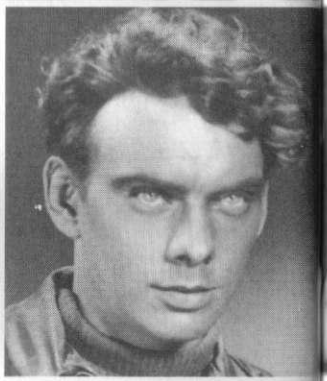


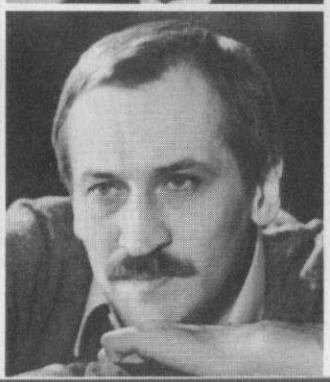
Еще раз о тайне «Джоконды»





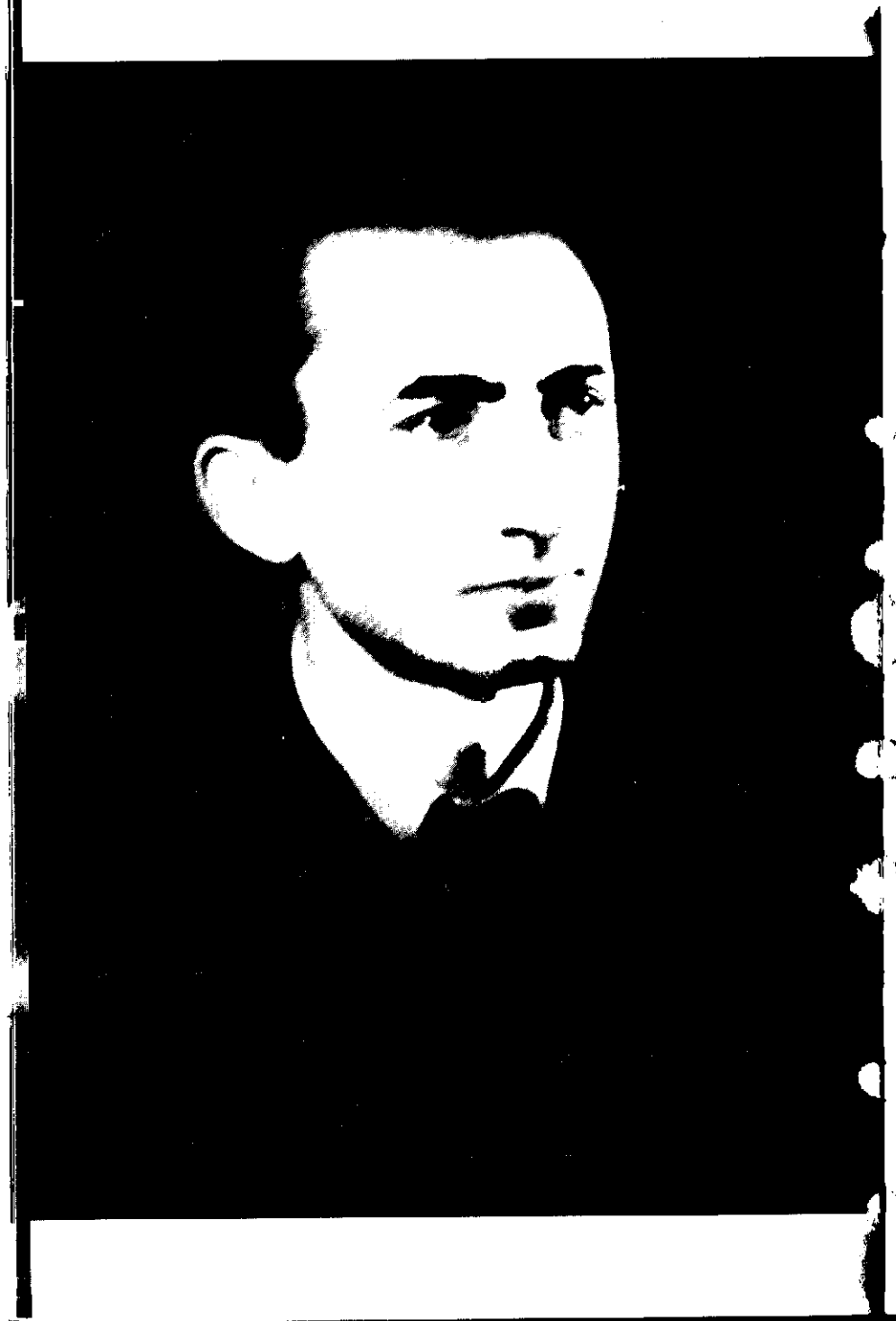






Звезды и время:
И. Мозжухин,
А. Кторов,
Н. Баталов,
П. Кадочников,
С. Столяров,
А. Баталов,
О. Стриженов,
В. Тихонов,
О. Янковский,
Н. Караченцов,
Л. Филатов

В. Холодная,
О. Жизнева,
Э. Цесарская,
Л. Орлова,
Т. Макарова,
М. Ладынина,
Л. Гурченко,
Т. Самойлова,
И. Купченко,
Т. Догилева,
Т. Друбич



влияния на умы, сердца и души современников. Правда, произведения киноискусства не пропадают в плане, так сказать, историко-культурном, но факторами, психологически формирующими человеческое множество, они, как правило, быть перестают очень быстро.

Тут кино без особой натяжки можно сравнить, простите, с модой: то, что сегодня кажется прекрасным и полностью выражающим пожелания людей в аранжировке своей внешности и выявлении своей сущности, завтра уже удивляет нелепостью линий и форм, а послезавтра превращается в образцы дурновкусия, вызывающие прямо-таки физиологическое отторжение. Что, впрочем, не мешает людям через полтора десятка лет снова вернуться к этой прошлой «чудовищной» моде, как к непревзойденному образцу эстетического совершенства. Я за свою жизнь уже несколько раз укорачивал или удлинял брюки, суживал их до анекдотической трубочки или расширял до матросского клёша, изменял отвороты пиджака от малюсеньких до грандиозных, как крылья бабочки, исправлял воротники рубашек от ширины в два пальца до целой ладони, и наоборот.

Но не такая, как надо, рубашка, остается рубашкой, а немодные брюки — брюками, и прикрыть ими наготу при необходимости можно. Однако, пройдя определенный временной круг, одежда эта, подчиняясь некоему тайному закону, почему-то снова становится не только приемлемой для носки, но и неотразимо привлекательной.

Так и сохраненные в фильмотеках или в сундуках памяти иные старые ленты дают толчки режиссерской фантазии, а то и становятся как бы ориентирами в работе над новейшими кинофильмами, определяя их эстетико-семантические принципы.

В случае ремесленной кинорежиссуры подобные заимствования остаются в сфере формального сходства, в случае же режиссуры талантливой, глубинной они создают для мастеров кинематографии новые художественные емкости. И вот в кино вторгся стиль «ретро».

Примерно то же самое можно сказать и о внешности киногероев и киногероинь, об их телесных совершенствах. Эталоны красоты, казавшиеся абсолютными,

скажем, в 30-е годы, отвергались в 40-е, утверждавшие свои новые эталоны. Каждые пять-семь лет меняются критерии женской обворожительности и мужского обаяния. Я не хочу приводить примеры, которые могут быть сочтены обидными, поэтому прошу читателя самого отыскать их в своем зрительском опыте. Это дело нехитрое. Всякое время выдвигает свой типаж, наиболее полно выражающий его и внешне и внутренне. А у молодых особенно острая потребность в своих, и только своих, кумирах, на которых они могли бы равняться, и вот они-то и материализуются в обликах кинематографических звезд. Подобно тому как новые поколения электронно-вычислительных машин решают новые объемы технических и научных проблем, подсказанных самим ходом жизни, так и новые поколения кинофильмов нужны людям, чтобы увидеть свое новое отражение в этом зеркале времени.

Два рода кинофильмов обслуживают человеческие потребности в этом «самом массовом из искусств». Рядовая, серийная продукция и новаторские кинопроизведения. Первые — результаты рутинной практики, пришедшиеся по вкусу большинству. Вторые же — фильмы экспериментальные. Они обозначают перспективу, определяют направление развития киномысли, уточняют существующие взаимоотношения между зрителем и экраном, устанавливают их новые связи и являются попытками художественного предвиденья запросов человечества в его думах о мире и образном представлении о нем.

Новые кинематографические идеи, новые открытия в области формы, подхода к кинопластике, к метафорической структуре фильма, к его содержательному наполнению, композиции, к его эмоциональным потенциям, наконец, решительно изменяют не только методы киноповествования, но и характер всего кинопроизводства в целом, ставя перед ним новые, вполне нетривиальные технологические и инженерные задачи.

Истинно новаторские фильмы, как и все передовое в искусстве, взрывают совсем еще недавно наведенные и, казалось, такие прочные мосты между экраном и зрителями, попирают только-только устоявшиеся законы

кинематографической гармонии и вынуждают миллионы любителей кино осваивать язык новой художественности, чтобы суметь воспринять новые объемы мысли, с которыми большие мастера громогласно обращаются к современникам.

В кинозале темно

Да, в кинозале темно. Даже лицо ближайшего соседа трудно разглядеть. Кино не требует ни особых торжественных одежд, ни, как правило, предварительной психологической подготовки. Театр посещают, в кино идут. Идут по охоте, по любви, по совету друзей или сослуживцев, а то и просто так, мимоходом, когда случились полтора свободных часа или привлекла внимание афиша. Или от тоски...

Кино — лотерея. Покупаешь билет, а там уж повезет или не повезет. Кинозалы — это места публичного одиночества или, наоборот, свиданий. Причем свиданий особой близости, когда и разговаривать-то не надо, а уж глядеть друг на друга и подавно. Когда чужие судьбы перед глазами, да рука в руке, вот вам и прочнейшие связи и с объективным миром и друг с другом.

Кинозал — тайное место, где можно скрыться от ненужных глаз, передохнуть между делами, где можно отдышаться от суматошного бега, где можно, не показывая себя, поглядеть на жизнь других людей. Послушать, о чем они говорят, как? Сличить свои заботы с их заботами, проверить справедливость их поступков своим жизненным опытом, сравнить свои беды-радости с их, кое-чему поучиться, кое с чем не согласиться, внимательно проследить, как они решают свои проблемы и с какими перегрузками и деформацией личности выходят из различных житейских передряг. А то и просто похохотать или приятно провести время в обществе таких милых, смелых и привлекательных людей, фотографии которых ты давно уже любовно прикнопливаешь к стенке. Короче говоря, в кинозале можно и «хорошо отдохнуть», как теперь часто определяют эстетические впечатления от всевозможных зрелищ, и от кино в том числе

В кинотеатре ты хоть и не один, но чувствуешь себя, будто один. И появился ты тут кстати, экран ждал именно тебя для доверительной беседы в темноте — это чувствует каждый из сидящих в зале, считая, что ему одному дано понять то, что другие понять не смогут. И экран поведает лично тебе — это, конечно, думает каждый — такие откровения о человеческих отношениях, о которых вот так, за здорово живешь, на свету и не расскажешь. Герои киноистории окажутся от тебя на расстоянии куда более близком, чем это физически возможно в жизни, и в такой крупности, какой в реальной действительности быть не может. А вот экран может показать тебе глаз героя, увеличенный до гигантских размеров, чтобы ты проник в самые тайные глубины вызревающего чувства, или улыбку героини, длиною в несколько метров, чтобы ты в полной мере ощутил всю амплитуду ее обаяния. Крупные планы руки, пальца, груди, уха — ты все сможешь оценить по достоинству, понять второй смысл этой детали, если в ней скрыта метафора, и сравнить с тем, что тебе самому знакомо. А главное, с помощью всего этого и еще многого другого вникнуть в чуждую, другую, неведомую тебе жизнь.

Этот подчеркнуто исповедальный тон кинематограф не утрачивает даже в своих самых эпических фильмах. Когда герою предстоит выбрать путь, по которому идти, или когда он должен совершить важный поступок, все его внутренние решения лежат в зоне сугубо личных переживаний, доходящих до зрителя через крупные планы, или ассоциативные пейзажные кадры, или музыкальную фразу, да мало ли как... У кино для этого есть много возможностей.

Психологическое одиночество героя в критические минуты его жизни соответствует психологическому одиночеству зрителя, свидетеля, более того, эмоционального соучастника этой киноисповеди. И если фильм его захватил, то чувство индивидуального восприятия киноКартины становится прямо-таки абсолютным, и ему уже ничто не мешает — ни соседи, ни публика, сидящая между ним и экраном, ни дефекты проекции, он их просто не замечает.

И вот это личное, обособленное восприятие фильма

каждым зрителем четко противостоит тому коллективному, соборному восприятию театрального зрелища, о котором уже много говорилось, когда цепи эмоциональных токов соединяют между собой всех до единого сидящих в зале, всех артистов на сцене и, сшибаясь во встречном порыве, объединяют сцену со зрительным залом. И уже невозможно определить, где больший накал страстей.

Даже в привычных оборотах речи администраторов кино и театра это принципиальное различие восприятия находит отражение. Не случайно ведь киноадминистратор скажет: продано столько-то билетов, а театральный: сегодня на спектакле ползала. В кино счет штучный, а в театре, как говорится, кучный.

В кино мы все, словно андерсеновские дети в зимний вечер, стоим у ярко освещенного окна, за которым гремит великий праздник рождественской елки, и какая-то изначальная радость, архерадость охватывает каждого из нас, вытесняя из души все иное. Ведь к тому же мы не на морозе, к нам отнеслись как к избранникам, впустили в дом, где тихо и тепло, чтобы каждый из своего укромного уголка стал свидетелем сложной жизни других людей, попавших в острейшие обстоятельства и либо умеющих их одолеть, либо, увы, терпящих поражение.

Жить на экране

У меня нет сомнений в том, что поскольку хорошая пьеса — это некая обобщенная история, типизирующая жизненные явления, а задача театральных артистов — создание типичных характеров, то зритель, увидев на сцене Молчалина, Вершинина, Лариосика или, скажем, арбузовскую Таню, мысленно подставляет под эти образы знакомых ему людей.

Иначе говоря, полученное от сценического действа художественное впечатление вызывает в нем взрыв дедуктивного мышления, и, думая о героях спектакля, он идет от общего к частному. А вот фильм — обычно это не обобщенная, но частная, нередко даже исключи-

тельная история, может быть, единственная в своем роде, и у ее героев в характере больше индивидуального, самобытного, нежели типического. Но ведь без обобщения нет искусства. И кино, конечно, тоже обобщает жизненные явления. Только механизм здесь иной, нежели в театре. Экранная жизнь разворачивается перед глазами зрителя, как «штучная», да простится мне это слово, как единичная история, и процесс обобщения выпадает уже на его долю. Кинозритель, прожив вместе с героями их жизнь, потом мысленно проделывает обратный, нежели театральный зритель, путь, он движется в своих размышлениях индуктивно, от частного к общему, от конкретного, развернувшегося перед его глазами случая к обобщенным раздумьям о жизни. Поэтому, думается мне, справедливо будет сказать, что театр занимается бытием людей, человеческими типами, а кино — реальной жизнью, отдельными личностями.

Наверное, многим приходило в голову, что артист кино, в отличие от артиста театра, сливается с персонажем, жизнь которого он проживает в фильме. И даже если одного киноартиста видишь в разных картинах, это никого не смущает, потому что всякий раз он является для зрителя реальным участником каждого из киноповествований.

В театре, вернемся еще раз к этому, есть действующие лица и исполнители. То есть сочиненные драматургом, придуманные персонажи, населяющие пьесу, и живые, во плоти, артисты, которые эти роли и исполняют. Гамлета — артист такой-то, Офелию — артистка такая-то. И вот именно они, такой-то и такая-то, должны суметь в такой мере внутренне перестроиться в соответствии со своими ролями, чтобы публично, на театральных подмостках, осуществить все перипетии их вымышленного сценического бытия и создать те самые типические характеры, о которых только что шла речь.

Правду искусства театра переживания мы воспринимаем только в том случае, если психологически достоверная партитура действий актеров на сцене логически выстроена в их естественной последовательности и тщательно отрепетирована. В то время как киноактеры проявляют свои таланты не столько в действиях в их театральном понимании, сколько в эмоциональных состояниях, соответствующих смысловым перипетиям сценарных эпизодов. А событийная и действенная линии выстраиваются режиссером за монтажным столом, когда он склеивает отснятые кадры.

Театральный артист проживает сценическую жизнь своего персонажа подряд, от первой реплики до финальной. А кинематографический существует в эпизодах фильма, снимаемых в силу разных производственных расчетов, как правило, вразнобой. Репетиции на киносъемках нужны главным образом для того, чтобы усвоить тексты ролей, определить эмоциональный градус кадра, его темпоритм и примерный метраж. Все остальное, практически весь художественный результат, в лучших случаях — плод вдохновенной импровизации, в худших — не вдохновенной. А всякая импровизация в большой мере случайна, хоть и опирается на жизненные детали. Цепь этих деталей и сообщает всему актерскому этюду в целом известную правдивость, а борьба даже опытного киноартиста с естественным волнением, обычно возникающим перед объективом, создает трепетную среду его существования в кадре. Причем все планы снимают по нескольку раз, и наилучший вариант каждой сцены отбирается режиссером, когда он просматривает дубли в отснятом материале.

Театральный артист реально оценивает свою нагрузку в спектакле. Он может разумно распределить свои силы на всю пьесу, приберечь себя для основных сцен. Отработанная в репетициях последовательность психологических перестроек и физических действий, «накатанность роли» позволяет опытному актеру театра взирать на происходящее на подмостках особым внутренним оком, чем-то средним между взором и слухом, и контролировать вроде бы со стороны как свое сценическое поведение, так и поведение своих партнеров. Однако это отнюдь не мешает ему полностью выкладываться в своих главных сценах, забывая про всякий контроль. Я не говорю уже о контакте со зрительным залом, который во время спектакля по законам обратной связи беспрестанно корректирует его сегодняшнюю игру, как, впрочем, и всех остальных.

А киноартист, хоть и знает в подробностях режиссерский сценарий, тем не менее не всегда с достаточной четкостью представляет себе то, что зритель увидит на экране, да и вряд ли может представить, поскольку это даже в процессе работы режиссера не всегда до конца ясно. Конечно, расстояние от объектива камеры о многом говорит, но все же при современной оптике и новейших методах съемки часто нарушаются не только привычные дистанции, но и характер трактовки изображения. Так что если артист в течение съемочного периода почему-либо не видел отснятый материал, то он находится в полном неведении насчет стиля будущей картины и своего в ней значения.

Есть и еще много трудностей у актера в кино, даже если он достаточно опытен. Например, ему не всегда удается точно запомнить — а тут все дело в том, чтобы точно, — в каком внутреннем состоянии он, допустим, отворил наружную дверь в некое помещение, интерьер которого будет сниматься не на натуре, а в павильоне, да, вдобавок, через несколько недель, заполненных его другой работой. Естественно, второй режиссер и ассистенты напомнят, вернее, прочитают ему все, что было у них записано по поводу уже отснятого кадра: как он был одет, какой ногой переступал порог, на сколько пуговиц был застегнут его пиджак, и прочие мелочи, весьма, однако, важные не только для актерского самочувствия, но и для бдительных глаз кинозрителей. Ведь такие погрешности нарушают правду жизни в фильме, а значит, подрывают доверие к происходящему. Но только, пожалуй, один человек в киногруппе может ответственно подвести артиста к тому накалу его внутреннего состояния, к той частоте дыхания, к той интенсивности взгляда, которые нужны в данной сцене. Это никто иной, как режиссер-постановщик фильма. И репетиции перед съемкой, необходимые для ее участников, он проводит в огромной степени и для того, чтобы вернуть всем то первоощущение события, которое сейчас надлежит снимать.

Подлинно художественное кино не терпит ничего такого, за что театральный артист может подчас спрятаться, утаить от зрителей свою сегодняшнюю ненаполненность. Все-таки он отдален от зала. Он может скрыться за гримом, отвернуться от публики, когда не произносит своих реплик, притаиться в многолюдности мизансцены, быть выручен активностью партнеров, в конце концов...

В кинематографе же, где все точно соответствует тому, чем является на самом деле, где все доподлинно и фотографически документально, артисты не изображают людей, а воистину являются теми, от чьего имени они существуют на экране. А чем же иначе можно объяснить широко распространившуюся практику приглашения даже на самые важные роли типажно подходящих непрофессионалов? Тождественность исполнителя кинообразу, соответствие личности артиста личности героя для зрителей столь же несомненны, как и то, что построенный в мастерских киностудии деревянный самолет является тем самым историческим авионом, на котором летчик Нестеров впервые крутанул свою «мертвую петлю».

Уже совсем недавно после какого-то энного показа кинофильма «Чапаев» один почтенный зритель убеждал другого, не менее почтенного, — я был тому свидетель, — что Чапаев — это, конечно, не Чапаев, а артист Бабочкин в роли Чапаева, а вот то, что конь — настоящий чапаевский конь, именно тот, что возил прославленного красного командира, сомнению не подлежит, и ему, зрителю, это доподлинно известно.

Кстати о Чапаеве. Я как-то слышал от самого Бабочкина, что в фильме «Чапаев» он и не пытался *изображать* своего легендарного героя, а *был* им. И это он говорил не в метафорическом смысле, а в буквальном. Так знаменитый артист ощущал себя не только на съемках и во все время работы над картиной, но и много-много лет спустя. Это просто поразительно — такое слияние артиста с кинообразом!

Совсем недавно я нашел обрадовавшее меня подтверждение этой мысли в статье А.Караганова, посвященной двадцатипятилетию выхода фильма «Баллада о солдате». Караганов пишет о простоте, которой отмечены и стиль сценария, и режиссерская работа, и «игра (вернее, жизнь на экране)...» артистов.

Вот эта *жизнь на экране* и есть то, что лишь условно может быть названо игрой. Названо исключительно по аналогии с театром, поскольку и там и здесь один человек появляется в обличье другого. В театре это — быть не собой, а кем-то иным, скрывать себя в образе, на экране же быть не иным, но собой, только в какой-то другой своей ипостаси. В театре — публично действовать, совершать поступки, часто тебе не свойственные. В кино — быть снятым в том своем душевном состоянии, которое наиболее полно соответствует экранной ситуации. В театре — пропадающие навсегда откровения перевоплощения. В кино — чуть ли не навеки зафиксированная на пленку единожды прожитая жизнь в ее документальной конкретности.

Знаменитая фраза Станиславского о сценических поступках, совершаемых на сцене якобы впервые, читается с ударением на *якобы,* то есть *почти как,* а не на *впервые.* В то время как в кинематографе проблемы, связанные с *впервые* в самом буквальном их понимании, безо всякого *якобы,* возникают чуть ли не во время каждой съемки. Разлет вариантов дублей любого кадра скорее подтверждает эту первичность, нежели возражает ей.

Импровизация, свободное самопроявление в жизненных деталях, — вот истинный сосуд для накапливания киноартистом психологического состояния и эмоциональной наполненности.

Отрепетированность, оттренированная накатанность партитуры роли по психологической линии, — вот сосуд для хранения театральным артистом всего комплекса сценических действий в их последовательности.

Кино в силу его протокольной, документальной основы занимается тем, что реставрирует, воссоздает вживе определенные, действительные ситуации, которые затем будут происходить на экране так, как им от века положено происходить. Жизнь людей в кино протекает в натуральных человечьих гнездах реального мира.

Театр же создает трехмерные, звучащие, пластические эквиваленты драматических сочинений, средою обитания которых является условный мир сцены. «Жизнь человеческого духа» удивительным образом требует для своего существования непременно условного антуража.

Кино не выносит условных театральных знаков, явного грима не только на лице, но и в душе артиста, не терпит всего того нарочитого, искусственного, что отлично согласуется с естеством спектаклей, но катастрофически разрушает художественность кинофильмов.

У киноартиста, как правило, все по-настоящему — и смех, и слезы, и любовь...

Того, о чем я собираюсь рассказать дальше, я наяву не видел. Возможно, все это апокриф. Однако...

Проститься с войсками можно только раз

Мне говорили, что Род Стайгер, игравший Наполеона в фильме «Ватерлоо», перед съемкой эпизода прощания императора со своим войском будто бы предложил режиссеру три варианта своего поведения в этой сцене. Режиссер остановился на одном из предложений. «Хорошо», — сказал артист и стал готовиться к съемке. Через некоторое время он подал знак, что готов. Мизансцена была построена, в кадр вместились сотни солдат, все кинематографические компоненты были приведены в действие: свет, шумы, пиротехника. Раздалась команда: «Мотор» — застрекотали несколько страхующих друг друга камер, нацеленных на план с разных точек, и артист начал свою сцену. Он был исполнен высочайшей драматической силы, всем своим существом проникся минутой расставания императора со своим некогда таким победоносным войском и создал властью этого своего проникновения в суть события такое мощное магнетическое поле личной беды, ставшей бедой всеобщей, что присутствовавшие на съемке военные из подшефной части, артисты — исполнители других ролей и члены съемочной группы с трудом сдерживали волнение. Скованно рыдали все: и император, и полководцы, и солдаты, даже небо, казалось, замерло в трагическом усилии сдержать слезы...

«Стоп!» — крикнул режиссер, когда, по его мнению, сцена закончилась. Наступила тишина, равную которой

людям не часто доводится услышать. Сценарное историческое событие стало жизненным фактом для каждого из участников этой сцены, не исполнителей, подчеркиваю, а *участников*. Затем, говорят, режиссер подошел к Роду Стайгеру, поблагодарил его и попросил во втором дубле сыграть свой второй вариант. Артист вскинул на него пустые, невидящие глаза. Он просто не мог понять, о чем, собственно, его просят. «Снято?» — спросил он. «Этот дубль снят», — подтвердили ему. «Я же предложил вам выбрать... Вы выбрали... Другое уже невозможно...»

Этот потрясающий дубль и вошел в картину, более того, он стал по смыслу ее главным эпизодом.

Так вот, Род Стайгер не изображал тогда Наполеона, он стал им. И солдаты из подшефной части не изображали французов, а были самым что ни на есть доподлинным воинством императора, его ратными товарищами, навсегда расстающимися со своим командиром. Киноаппараты сняли сцену, правдивую не с точки зрения ее исторической достоверности, но истинную в ее самом высоком человеческом значении, ибо и император, и полководцы, и солдаты жили не книжной эпичностью обстоятельств, не иконографической точностью данного исторического эпизода, но людскими страстями прощания, испепеляющим душу горем от этого последнего свидания, непереносимой тоской от надвигающейся разлуки, скрутившей всех, словно сердечная боль. Всех до одного: и солдат, исполненных сыновней любви к своему императору, только что проигравшему главное свое сражение, и императора, одержимого горькими отцовскими чувствами к своим солдатам, свидетелям заката его военного счастья.

Что же произошло? Почему Род Стайгер с таким недоумением и неприязнью отверг просьбу режиссера проверить еще один вариант им же самим предложенного решения? Да, видимо, потому, что он так органично вошел в роль и так глубоко сосредоточился на действительных наполеоновских проблемах, со всем тщанием учел, как говорят в театре, совокупность предлагаемых обстоятельств, что лично сам, сердцем своим испытал всю меру тяжести этого трагического эпизода. Стайгер

прожил его, как, вероятно, в свое время и тот, кого он изображал, в глубокой душевной связи со своими гренадерами из полуразбитых батальонов и потрепанным в боях офицерским корпусом, под живыми бегущими облаками, окруженный раскинувшимися окрест нетронуто-прекрасными, неоглядными далями, словно никакого боя при Ватерлоо вовсе и не было. И свежий ветерок сорвал с его ресницы пронзительно сверкнувшую слезу и шевельнул прядку темных волос на лбу. И птицы стремительно пронеслись над ним, как бы перечеркивая распластанную во всю ширь неба такую бесталанную его судьбу... Волны дьявольского волнения рвались из его сердца наружу, навстречу ответным волнам, рвущимся к императору из солдатских сердец. Это был апофеоз проверенной кровью мужской верности и взаимной солдатской признательности.

Солдат в кадре было много — вполне правдивое количество, офицеров тоже столько, сколько и должно было быть. Просторы поля битвы были, наверно, похожи на поле Ватерлоо, вблизи бельгийского селенья Шарльруа, что стоит на большой дороге в двадцати верстах от Брюсселя... А уж что было совершенно подлинным, так это земля, трава, солнце, ветер... И Стайгер сыграл эту сцену, вернее, в сто раз вернее, прожил эти минуты в полнейшем ощущении себя Наполеоном, чувствуя, как о его, стайгеровские, ребра, колотится великое честолюбивое сердце... Он, Стайгер, загрузил свою совесть всеми тяготами императорских бед и прегрешений, ставших столь же конкретными для артиста, что и чувство высокого неба над головой. Он со всей ясностью вдруг понял, что прощание это действительно произошло, что иначе случиться и не могло, что он полностью исчерпал себя в нем и что все другие варианты явятся лишь экранными интерпретациями этого события, досужими вымыслами, не более. Он, видимо, остро ощутил, что они претят ему. Они представились грубой, банальной выдумкой рядом с только что прожитой им неистребимой правдой... Да что — правдой! Предельно истинным выражением того, что случилось на самом деле... Да, только так, и не иначе! Другие предположения стали теперь ложью. Долой их!..

А остановись поначалу режиссер на втором или третьем варианте? Все было бы столь же достоверно, столь же истинно, только с другим содержанием...

Как иногда бывает легко «впасть в состояние»

Еще одно воспоминание, связанное с истинностью пребывания киноартистов в конкретных обстоятельствах кадра.

Картина «Тучи над Борском» (режиссер Василий Ордынский). Эпизод «Распятие на кресте Оли Рыжковой» — один из финальных эпизодов фильма. Декорация в павильоне. Изображает внутренность огромного амбара. Солнечные лучи пробиваются сквозь щели, высвечивая молящихся сектантов-пятидесятников. Молятся коленопреклоненно. В пересеченных солнечных пятнах, упавших на ворота амбара, истерически прозревают крест. Считают его знамением. Требуют мук распятья. Доведенная до отчаяния девочка очертя голову ринулась в это покаяние.

«И вот из глубины амбара донеслись звуки, не похожие на голоса, а, скорее, напоминающие удары в литавры, потому что слова произносились тихим, размеренным, сухим речитативом...

"Несть спасенья в этом мире.
Несть!
Лесть одна царит лишь в мире.
Лесть!..
Смерть одна спасти нас в силе.
Смерть!.."

Слитное пение в амбаре перешло в невнятное бормотание. Сектанты припадали к земле, потом вдруг вытягивали шеи и, переступая с колена на колено, поползли к Ольге... И вот она уже притиснута к освещенным световыми бликами воротам...

— Не хочу!.. Не хочу!..

— Бог требует!

— Неправда!.. Не хочу!.. — исступленно закричала она.

"Несть спасенья в этом мире.
Несть!.."

Стучал молоток. Сколачивали крест...»

Я был в студии, когда снимали этот эпизод. Артисты массовки, обычно болтающие по углам, курящие, вяжущие бесконечные шапочки и шарфики, не выходили из декорации. Режиссер несколько раз репетировал пение под фонограмму, общее движение к воротам, освещенным крестоподобными бликами. Пиротехники подбавили дыму, и световые лучи, проникающие сквозь щели стен, зажили своей особой жизнью. Фонограмма — очень хорошая запись профессионального хора — была склеена в кольцо и звучала беспрерывно. Несть!.. Лесть!.. Смерть!.. — разносилось по амбару словно удары молота. Все происходящее в павильоне завораживало...

— Внимание!.. — раздалась команда. — Первый дубль!.. Мотор!..

Съемка началась.

«Несть спасенья в этом мире.
Несть!..»

Участники съемки пели с желанием, они чутко прислушивались друг к другу и старались слиться с хоровой фонограммой, звучащей откуда-то сверху, отчего их лица были запрокинуты, как у «Слепцов» Брейгеля. Признаюсь, было жутковато, и я сам ловил себя на желании подпевать всем.

«Лесть одна царит лишь в мире.
Лесть!..»

— Поползли вперед! — раздалась команда.

И вся стоящая на коленях массовка послушно поползла к освещенной бликами Оле.

Первый ряд уже достиг ворот, притиснул к ним девочку, остальные все еще ползли, переваливаясь с коленки на коленку, словно моржи с ласта на ласт, головы их были откинуты, глаза экстатически устремлены вверх...

— Стоп! — мегафон резко усилил режиссерский голос.

Но ничуть не бывало. Никто не остановился, все плечом к плечу ползли вперед. Уплотнение у ворот перешло в откровенную давку. Задние продолжали напирать. Послышались «охи», кряканье, все пели громче и громче...

— Стоп!.. Стоп!.. На исходную позицию!..

Никто, ни один человек не послушался режиссерского приказа. Движенье вперед продолжалось. По правде испуганная актриса, силясь спастись, поднималась на цыпочках все выше и выше, елозя спиной по шершавым доскам ворот. Лицо ее было искажено подлинным страхом, немигающие глаза, полуоткрытый рот, смертельная бледность делали его похожим на слепок с трагической античной маски.

Снова застрекотала камера. Оператор понял, что упустить это языческое радение невозможно, и стал снимать его как документальный кадр. Мы все словно оцепенели, таким невероятным и безусловным было состояние, охватившее непонятно почему всех участников съемки. Я думаю, что таким вот, скорее всего, бывало психическое состояние толпы во время шаманских камланий. Толпа, издавая какие-то невнятные агрессивные звуки, топталась на коленях у запертых ворот амбара, бессмысленно раскачиваясь из стороны в сторону. Они уже не пели, хоть запись хора все лилась и лилась сверху. Они рычали и скрежетали зубами...

Это было страшно, а если учесть, что состояние это охватило группу людей, привыкших сниматься в киномассовках, то страшно было вдвойне.

— Конец! Вырубите фонограмму! — послышался приказ.

Прошло какое-то время, прежде чем затихла радиозапись. Рычащие и подвывающие звуки постепенно тоже замолкали. Вскоре в павильоне наступила тишина, но с колен никто не вставал, все прислушивались к судорожным рыданьям взахлеб Инны Гулая, исполнительницы роли Оли Рыжковой. Толпа на коленях молчала, словно ждала чего-то. Это, видно, было не-

что вроде массового гипноза. Патологический психический стресс непроизвольно охватил всех, словно пожар в лесу.

Практически никто из участников сцены не избежал этого общего безумия.

— Все, товарищи, съемка закончена! — прокричал кто-то из ассистентов. — Уберите свет!

Свет выключили, пропали все блики и лучи сквозь щели. Декорация приобрела невыразительный черновой вид. Но... в это трудно поверить... пожилые в большинстве люди, участники массовки, продолжали топтаться на коленях у ворот амбара.

— Поднимите их!.. Растащите!.. — приказал режиссер. — Товарищи, поднимайтесь! Все! Не валяйте дурака!..

Некоторые из группы подошли, подняли одного, другого... Постепенно встали на ноги все. И тихо, не глядя друг на друга, не разговаривая, как после чего-то постыдного и публичного, поплелись к своим вещам и вышли из декорации. Но и какое-то время спустя в павильоне все еще раздавался сдавленный, клекочущий плач актрисы...

— Вот ведь история, — сказал режиссер. — Впали в состояние.

Да, именно, они «впали в состояние», оно захватило всех. Возбужденная фантазия, реалистичность окружающей обстановки, редкостная, завораживающая эмоциональность нашей героини. «Контактное» распространение этого состояния у участников массовки — от плеча к плечу, от локтя к локтю, — словно подключение их к энергоносной цепи, придало всем присутствующим в павильоне единое чувство, общее отношение к происходящему, потребовало от них всех, от каждого в отдельности полного участия в общем процессе. Как, допустим, во время уличного происшествия всех охватывает некое единообразное отношение к фокусу события, которое распространяется по системе, сходной с распространением паники, не столько на сознательном уровне, сколько по каналам животных инстинктов.

Панюшкин — Панин — Тихонов

Прототипом главного героя фильма «Мичман Панин» был Василий Лукич Панюшкин, старый большевик. Тогда, в конце пятидесятых, нас с Ильей поразили две-три строчки из его мемуаров, опубликованных в журнале «Октябрь»... Он там мимоходом упомянул о том, что, будучи механиком на транспорте «Океан», поднял на борт и вывез за границу несколько политзаключенных, бежавших с каторги. Только сам факт, больше ничего, никаких подробностей. Но нам показалось, что в этих строчках содержится сюжетная формула историко-приключенческого фильма. И мы принялись выдумывать, потому что никаких подробностей этой истории, как выяснилось во время наших встреч с Панюшкиным, он припомнить уже не мог. Сценарий был написан, одобрен, принят, поставлен, и тут наступил один из самых страшных моментов: показать фильм Василию Лукичу, получить его «добро». Он был очень болен, старик Панюшкин, человек нелегкой жизни, прошедший ад сталинских лагерей. Но желание поехать на студию было так велико, что его дочь выпросила разрешение у врачей.

И вот в один прекрасный день Василий Лукич, поддерживаемый со всех сторон, появился в маленьком просмотровом зале. Мы с Ильей сели по бокам, один — с одной стороны, другой — с другой, чтобы запоминать, в каких местах на лице Василия Лукича промелькнет выражение недовольства или недоумения. Погас свет, застрекотал проекционный аппарат.

— Где там я? — раздался вдруг его шепот, чересчур громкий от волнения.

— Вон-вон, — показали ему, — справа.

Старик даже подался вперед, пристально вглядываясь в лицо Вячеслава Тихонова.

— Я и есть, — сказал он и успокоился.

Дальше он следил за историей мичмана Панина с явным интересом, спрашивая время от времени: «Что это я?» — и когда ему отвечали, решительно кивал и говорил:

— Правильно!..

Так Василий Лукич досмотрел весь фильм до конца, а когда в одном из последних кадров мелькнул огромный кулак с вытатуированным сердцем между большим и указательным пальцами, он очень озабоченно повернулся к сидящим рядом и строго спросил:

— Чей кулак? Мой?

— Нет, — заверили его. — Боцмана кулак.

— Тогда да, — сказал он. — Тогда другое дело.

И был опечален, что в зале зажегся свет.

Все опасения врачей, что Василию Лукичу будет трудно справиться с эмоциональным стрессом, не оправдались. Наоборот, как потом говорили его домашние, он взбодрился и пожелал участвовать чуть ли не во всех встречах киногруппы со зрителями. В такие дни он поднимался ни свет ни заря, будил весь дом, надевал свой выходной черный костюм, старательно вывязывал галстук, садился на краешек стула и напряженно, часами ждал: когда же наконец за ним пришлют машину. Он выступал все охотнее и свободнее, он чувствовал, что публика встречает его от души. Панюшкин и вправду был так трогателен и значителен.

Однажды кто-то сказал нам, стоящим в кулисах:

— Послушайте, что он говорит!..

Мы прислушались и улыбнулись. Панюшкин увлеченно, торопясь, словно боялся пропустить что-то, даже как-то перебивая сам себя, рассказывал собравшимся, что он приказал матросу Камушкину петь «Боже, царя храни!», чтобы отвлечь внимание вахтенных, пока со своими товарищами поднимал на борт транспорта «Океан» и прятал в угольном бункере беглых политзаключенных, как, переодев в матросскую форму, вывел их на берег за границей, как затем попал в Париж, но, по совету Ленина, вернулся на корабль, как сочинил перед судом чести знойную любовную историю, чем и расположил к себе чуть ли не все офицерское собрание...

Короче, бывший мичман Панюшкин пересказывал содержание «Мичмана Панина», искренне представляя все сценарные перипетии подлинными коллизиями своей жизни. Это было прекрасно! Он говорил складно, не пропуская ни одной подробности сюжета, так что зри-

тели были поражены, до чего же точно фильм воспроизводил биографию Панюшкина. Как глубоко он должен был укоренить в своем сознании сочиненную нами историю, чтобы она предстала перед ним во всей своей безусловной достоверности, став как бы цепью подлинных фактов его, Василия Лукича, жизни.

Вот эту аберрацию я тоже отношу к МАГИИ КИНО. Ведь Вячеслав Тихонов, в силу своего на редкость заразительного обаяния, был таким мужественным, и цельным, и правдивым мичманом Паниным, что его киножизнь заполнила в сознании Василия Лукича вакуумы памяти и заслонила собой реальные воспоминания, которых, впрочем, хватило всего на две-три строчки в его мемуарах. А ведь личность Василия Лукича не была разрушена ни возрастом, ни всем пережитым. Как говорили врачи, он был полностью ориентирован. Он очень многое помнил, любил, ненавидел, был благодарен, презирал, относился к людям и историческим персонам по их заслугам. О его душевном здоровье свидетельствовали домашние, да и мы с Нусиновым могли это ответственно утверждать, поскольку не раз говорили с ним на самые серьезные темы. Все рассказы Панюшкина были и личны, и детальны, и объективно интересны.

Я рассказываю об этом, чтобы еще раз заверить читателя, что кинофакт, как правило, выступает в человеческом сознании в ранге жизненного факта, и артист масштаба Тихонова всегда становится тем, чью жизнь он проживает в киноленте. Для Василия Лукича сомнений не было: Тихонов — Панин — это он сам, а картина «Мичман Панин» не что иное, как его личная жизнь, прослеженная во всех подробностях...

Да, пожалуй, и для всех зрителей тоже, ибо Вячеслав Тихонов играл главного героя по законам кино, то есть не ощущал себя в его обстоятельствах, но ощущал его обстоятельства в себе, иначе говоря — был Паниным...

Василия Лукича Панюшкина хоронили на Новодевичьем кладбище. Народу пришло довольно много. Главным образом — старые большевики, его сподвижники, друзья и родные. Военные моряки прислали полувзвод матросов с карабинами, чтобы салютовать памяти старого мичмана. К застывшей в печали группе провожавших подходили многие, случайно оказавшиеся на кладбище.

— Кого хоронят?

— Мичмана Панина, — слышался негромкий ответ.

— Тихонова?! — с ужасом воскликнул кто-то из подошедших.

— Что вы?.. Тьфу-тьфу-тьфу!.. Настоящего Панина!..

Раздались выстрелы. Троекратный залп. Молоденькие матросы салютовали покойному Василию Лукичу Панюшкину. И, может быть, мичману Панину тоже...

«Мичман Панин» был нашей первой работой в кино. И уж раз я коснулся ее, то не могу не помянуть с благодарностью Михаила Ильича Ромма.

Памятование Ромма

Как нам повезло, что художественным руководителем 3-го творческого объединения «Мосфильма» был Михаил Ильич Ромм. Правда, был и второй худрук — Ю.Я. Райзман, но в то время он в объединении появлялся редко. Как благодарен я судьбе, что наши первые дни в кинематографе были освещены встречей с человеком, бывшим для очень многих образцом самоотдачи, доброй воли и верности слову. О художественном даре, вкусе и понимании искусства я уж не говорю — они были самой высокой пробы.

Какая это удача, я понял не сразу. Сперва я воспринял ее как неудачу, потому что этой главной встрече предшествовала другая. На несколько лет раньше, в самом конце сороковых годов.

В то время параллельно с работой в театре (Оперно-драматическая студия Станиславского уже превратилась в Московский драматический театр им. К.С. Станиславского), как уже упоминалось, я преподавал мастерство актера в Московском городском театральном училище и ставил на 3-м курсе со своими ребятами «Снегурочку» А.Н. Островского. Это было начало весны 1949 года, и вовсю гулял по России недоброй памяти «космополитизм». Неожиданно выяснилось, что людям с моей родословной, с моим профилем и фамилией

вдруг стало очень неуютно жить на нашей родине... Что было, то было. И с работы выгоняли, и обвиняли бог знает в чем, вплоть до «врачей-отравителей», и в тюрьму сажали ни за что...

Это горькое чувство национальной неполноценности я пережил на педагогическом совете после просмотра студенческих работ, когда вдруг мой коллега, артист по фамилии Свободин, подвизающийся в то время на мхатовской сцене, сказал по моему адресу фразу типа: «Да и может ли он (то есть я) научить студентов вольному русскому стиху Островского...» Я до сих пор помню его интонацию. Помню, какая воцарилась тишина, как все потупились и... промолчали. Да, никто из присутствующих, ни один человек ничего не сказал, такое тогда было время. Несколько минут спустя я написал заявление об уходе — это называлось «уйти по собственному желанию». Выражение лиц моих учеников, когда они об этом узнали, я тоже помню...

А вскоре меня вызвала директриса нашего театра и объявила, что моя «единица» по сокращению штатов — так это делалось — упраздняется и что я могу идти на все четыре стороны. Но, сочувствуя мне (ведь у нас недавно родился сын), она готова в нарушение указаний помочь и зачислить на должность «старшего стороны» в группу рабочих сцены. Пока я буду устанавливать декорации, а со временем, может, удастся заниматься и «малой режиссурой», но неофициально, конечно. Я согласился. Выхода у меня не было, я знал, что никуда меня не возьмут. Я был обескуражен и несчастен, колесо «космополитизма» переехало и меня. Итак, я стал работать на сцене, хоть и понимал, что жизнь перешла в холостой ход. Каждый день уносил и силы и надежды.

И вот тогда вместе с моим товарищем, станиславцем первого набора, артистом, тяготевшим к сочинительству и режиссуре, я решился попытать счастья в кино. Мы прикинули, с кем нам больше всего хотелось бы иметь дело в кинематографе, чьими учениками стать, и единодушно остановились на Ромме. Слухи о смелых, принципиальных его выступлениях и решительности поступков долетали и до нас.

Итак, я позвонил Михаилу Ильичу, представился и попросил встречи «по личному вопросу». Без лишних разговоров нам был назначен день и час, и мы вдвоем с товарищем заявились к нему в Казачий переулок, что на Большой Полянке.

Квартира запомнилась плохо. Ни в обстановке, ни в убранстве, ни в каких-то особых деталях биографического свойства ничего примечательного я не углядел. Только огромные фотографии Елены Александровны Кузьминой, жены Михаила Ильича, четко врезались в память, да и она сама, крикнувшая: «Ромм, к тебе пришли!»

Стройный, поджарый хозяин, удививший какой-то моложавой худобой, появился из боковой двери и пригласил нас в кабинет. Помню только стол, заваленный книжками и машинописными листами, раскиданными в беспорядке. Я страшно волновался: в тот момент все мои жизненные надежды были связаны с результатом этого визита. А вдруг... Но увы, настоящего разговора у нас не получилось, да что настоящего, просто никакого.

По его просьбе мы рассказали о себе. И, конечно, без последних передряг, чтобы, не дай бог, не вызвать жалости. Судя по выражению роммовского лица, наш приход его решительно не интересовал. Может быть, мы ему просто не понравились? Мало ли? Бывает. Он сказал, что в студенты нам уже идти поздновато, так что о ВГИКе думать нечего, к тому же он (уж точно не помню) то ли выпустил свой курс, то ли набрал новый. Что на киностудии такие возможности не предусмотрены, хоть взять нас к себе в группу он, вероятно, и смог бы, да вот беда, сейчас он ничего не снимает и в ближайшее время не предполагает начинать.

— Вот он где еще, сценарий...

И Ромм ткнул пальцами в листы, разбросанные по столу. Короче говоря, «К сожалению...», «Если что-нибудь возникнет...», «Оставьте ваши телефоны...», «И вам счастливо!..»

Мы, стараясь поскорее, одевались в передней. Ромм предупредительно отворил входную дверь, появившаяся

Кузьмина с улыбкой махнула рукой, и мы оказались на лестничной площадке.

— А что это вы так уж резко решили менять профессию? — спросил он вдруг нам в спину каким-то оптимистическим громким голосом, чуть хрипловатым, прокуренным, с легкими дефектами в свистящих и шипящих звуках.

«Что он, живет в другом десятилетии, что ли?» — подумал я и пожал плечами.

Мы ему не ответили, а только еще раз извинились за беспокойство и попрощались.

В моей огорченной памяти Ромм тогда остался кем-то вроде пожилого циркача или цивилизованного индейца. Цивилизованного настолько, что скальп снимать он наверняка не стал бы, но какие-нибудь дротики в углу его вигвама стоять еще могли... На фоне противного и горького ощущения неудачи возникал перед глазами облик тощего, вроде бы загорелого, хоть и кончалась зима, человека с приглаженными волосами на узкой голове и с дымящейся папиросой, плотно зажатой в прямых губах, — человека суховатого, воспитанного, ироничного и невеселого.

Голос его помнился мне очень долго, несколько лет, вплоть до того самого дня, как мы с Нусиновым в качестве сценаристов «Мичмана Панина» появились в Третьем объединении «Мосфильма». Когда я узнал, что возглавляет его Ромм, мне это показалось дурным предзнаменованием...

С детства я помню старую притчу о победителе-фараоне, который вместо коней впряг в свою колесницу владык поверженных им народов. Один из высокородных пленников о чем-то глубоко задумался, глядя на колесо. «О чем ты думаешь?» — спросил его фараон. «Я думаю об этом колесе, — отвечал пленник. — Та его часть, которая только что сверкала на солнце, теперь в дорожной пыли, а та, что была в пыли, теперь сверкает на солнце...». Другой вариант этой притчи — рассказ о мухе, сидящей на ободе большого колеса, — любил вспоминать Ромм, но я об этом еще не знал. Я попросту был счастлив, что моя часть «большого колеса» двинулась вверх.

Разговор наш с Михаилом Ильичом оказался для нас на редкость ободряющим. Меня Ромм явно не помнил — в сочетании с Ильей я, видимо, выглядел иначе, чем в тот раз, да и годы прошли... Напоминать ему о той встрече я не стал. Зачем? Тем более что теперь я был уже не незваным гостем, а, скорее, желанным: начинающим сценаристом, уже потрудившимся на ниве театральной драматургии. Михаил Ильич сам когда-то начинал как сценарист, и к этой категории сочинителей, видно, испытывал ностальгические добрые чувства. Наш сценарий ему, скорее всего, понравился. Кое-какие замечания, кое-какие пожелания, кое-какие напутствия... И вдруг мне показалось, что роммовские глаза, уставленные на меня сквозь очки, затуманились каким-то недоумением, словно он силился что-то вспомнить... Но не вспомнил. «И слава богу», — подумал я. Зачем?.. Отношения у нас установились самые дружеские.

Нам с Ильей было уже по тридцать пять, когда мы вошли в круг работающих сценаристов. В те годы начали ставить много фильмов (кончилось «малокартинье») и понадобились сценарии. Тогда и явилась компания сценаристов нового призыва: одни из ВГИКа, другие — их было меньше — вроде нас, пришлые, со стороны. Мощная когорта стариков кинодраматургов приняла нас как некую неизбежность. Наши ровесники-режиссеры, также целой шеренгой вошедшие в кино в то же время, стали охотно работать с нами, так называемыми «молодыми». Перспектива казалась лучезарной, наши сценарии снимались один за другим...

То время вспоминается как некий «золотой век». А теперь старики мы. И многих из нас уже нет на свете. Не успели оглянуться, как прошли эти годы, и мощный отряд наших учеников, а то и сыновей, стали вполне продуктивными кинодраматургами — теперь уже не первой молодости, есть куда моложе. И хоть сознание твердит, что такова жизнь, что так и должно быть, но... Все-таки «жаль, что молодость прошла», как говорит Вершинин в «Трех сестрах».

А тогда, после просмотра чуть ли не первого материала по картине «Мичман Панин», пылая гневом, побе-

жали мы с Ильей из просмотрового зала в кабинет Ромма — жаловаться.

Шутка ли, в эпизодах «Выпуск молодых офицеров флота, окончивших училище» начальник курса судовых механиков в ответ на вопрос адмирала касательно поведения мичмана Панина отвечал: «Выше всяческих похвал!» Представьте себе! Вы только вообразите, пожалуйста, он сказал не «выше всяких похвал», как было написано в сценарии, а «выше всяческих». Так не говорили в то время!.. Это слово — всяческих — напрочь разрушает весь лексический строй сценария, и мы... Да и кто, как не мы, Михаил Ильич, должны следить за чистотой реплик, ведь прямая речь в фильме — аккумулятор правды жизни! Мы просим переозвучить этот план! Пожалуйста, Михаил Ильич, помогите! А если нельзя переозвучить, то необходимо переснять...

Ромм пожевал губами и спросил:

— А декорация еще в павильоне?

— В том-то и дело, что нет, уже разобрали. Но можно...

— Да, пожалуй, надо восстановить декорации. — Глаза Ромма насмешливо засверкали за стеклами очков. — Надо все построить заново, чтобы переснять это одно слово... Боже, как вы еще молоды, хоть по виду этого не скажешь. Я бы на месте режиссера просто не показывал бы вам материал, и все...

— Ну, Михаил Ильич...

— Нет, правда, жаловаться бегают! — Голос Ромма наливался квазинегодованием. — Вас же двое, а режиссер один! Попробуй справься с вами, а там еще массовка в двести человек, актеры да мало ли что еще... Хотите пари, что через несколько дней вы и сами забудете про эти «всякие» и «всяческие»? Кстати, в гимназии, в Рязани, был инспектор, который говорил именно «всяческих похвал». И для меня «всяких» звучало бы фальшиво. Поняли, дураки?!! — Он расхохотался. — А вообще-то вы абсолютно правы, следить за текстом надо. Только помните, кино — *грубое* искусство. Вы понимаете, в каком смысле я говорю «грубое»?

Мы мотнули головами: дескать, понимаем.

— Тонкости тонкостями, — продолжал Ромм. — Но

обобщение грубое, как в монументальной скульптуре, чтобы издалека всем было видно и ясно, чем вы дорожите в жизни.

На самом деле мы с Ильей далеко не сразу поняли, что это такое — монументальность конструкции как основа доходчивости фильма. Законы «грубости» кино нам пришлось постигать на собственном опыте...

— Вспылили! — все больше расходился Ромм. — Вспылили из-за двух глупых букв. Подумаешь! Будто смысл от этого изменился! Еще где-нибудь напишите «выше всяких похвал»... Такое самоутверждение мне противно... Я хочу сказать, — он вроде бы умерил свой гнев, — противно моему пониманию кинематографа. Как в крыловской басне о лебеде, раке и щуке... Ну, так вот. Если в группе единомыслие, то не разрушайте его по мелочам! «Ах, это не мое слово!..» Приберегите свой пыл! Будьте принципиальными по принципиальным вопросам, но тогда уж до конца... Есть пустяки — и пустяки. Хлопочите о тех пустяках, которые на самом деле не пустяки, ну, да что я вам рассказываю, сами умные...

Он обнял нас за плечи, и я почувствовал себя полным идиотом, да, как потом выяснилось, и Илья тоже.

Но если быть уж совсем откровенным — сколько бы раз я ни глядел картину «Мичман Панин» — вот уже больше двадцати пяти лет как она нет-нет да и мелькнет где-нибудь, — я каждый раз замечаю, что вместо *«всяких»* говорится *«всяческих»*. Ну и леший с ним, думаю я, прав-то все-таки Ромм, прав безусловно, не существен маленький завиток в настенной фреске... Ведь и правда не существен. Соразмерность огорчений с результатом — вот закон сохранения художественной энергии и твоего доброго настроения в любом коллективном творчестве, а в кино в особенности. Крохоборство тут губительно. И всем своим ученикам я рассказываю эту историю — в назидание.

Милый Михаил Ильич, как он рыцарски бился за чужие картины, которые полагал серьезными! Как отстаивал нравящиеся ему сценарии! Другого такого примера я, пожалуй, просто не знаю. А его фильмы? Один только «Обыкновенный фашизм» — это ли не важней-

шая века в осознании добра и зла для кинозрителей второй половины нашего века?

Спасибо за все, и вечная ему память!..

И все равно они неотделимы...

Картина снята, смонтирована и видна режиссеру уже не только в его воображении, но и на экране просмотрового зала. Однако это еще не значит, что работа над ней закончена. Куда там! Как раз сейчас-то и наступает время придать киноизображению жизнеподобный объем, расставить смысловые и эмоциональные акценты. Происходит это во время озвучания. Теперь главным помощником режиссера становится звукооператор. Слова, произносимые на разных, ближних и дальних планах, звуки, которые сопутствуют нам в жизни, всевозможные шумы, громы, свист ветра, музыка, песни — вот что делает картину трехмерной, кадры естественными, а иногда и метафорически-многозначными. Впрочем, все это вещи достаточно очевидные, и я заговорил об озвучании лишь потому, что именно на этом этапе режиссер имеет последнюю возможность не только окончательно осмыслить, но и, бывает, переосмыслить отснятый материал. А это значит, что в кино режиссер обладает той властью над игрой актера, о которой его театральный собрат и не помышляет: ведь кинорежиссер может вложить в уста героя совсем другой текст, чем тот, что произносил исполнитель перед съемочной камерой, и даже пригласить для озвучания другого актера.

Не надо забывать, что иногда любимый публикой кинообраз, при всей безусловности (в отличие от театра) его существования на экране, создан не одним артистом, а усилиями нескольких людей. Дублер снимается вместо него, скажем, в непогоду или во время переправы через болото, участвует в драках, танцует или демонстрирует руки, играя на рояле, каскадер, рискуя жизнью, падает за него со скалы в воду, скачет на необъезженном мустанге или попадает в автомобильную катастрофу, известный певец поет, если у актера плохой слух, его песню-шлягер, а другой драматический ар-

тист, как уже было сказано, с более подходящим тембром голоса или более внятной речью, произносит при озвучании текст его роли...

Вот так порой и выходит, что за героем фильма стоит, по сути, не единый смертный, а некий «людской коллаж», если можно так выразиться, то есть плод общей работы группы людей. Но при этом вся слава выпадает на долю того счастливца, который, по ощущению режиссера, может стать для современников эталоном обаяния, мужественности и красоты. Он, так сказать, изначально программируется стать кумиром и, если ему улыбнется фортуна, станет кумиром именно потому, что на экране явится зрителям человеком во плоти, совершенно конкретным, в реальных обстоятельствах, неотразимым как в добре, так и во зле, а те невероятные поступки, что он совершает, выглядят достоверно, «как в жизни». И счастливец наш отныне будет неотделим от своего героя. Я не устану это повторять, именно — неотделим.

Магическое *если бы* Станиславского (тут самое время еще раз об этом напомнить) — эта основа основ работы актера в современном правдивом театре — a priori предусматривает условность его искусства: *если бы это было так, то...* Путь к образу у театральных артистов проходит через этапы отказов от ряда черт, присущих их характеру и их житейским привычкам, и приобретения в репетиционный период новых качеств и черт, лично им зачастую вовсе не свойственных. Поэтому мастерство театрального артиста в большой мере заключается в подвижности его психики и органичности в овладении новыми личностными качествами. В то время как сила кинематографического актера состоит только и исключительно в естественности его пребывания в кадре, в доподлинности его душевных состояний и поступков и, главное, в некоем сходстве его личности с предполагаемой личностью персонажа. Это, конечно же, не означает, что «рыцарем без страха и упрека» на экране может предстать только актер, в жизни своей безупречный во всех отношениях, или что злодея может сыграть в кино только злой человек. Говоря о «личностном сходстве» киноактера с персонажем как о своего рода тканe-

вой совместимости, надо иметь в виду не сходство их моральных обликов, но подобие психофизических структур, подобие темпераментов, внутренних ритмов и реакций.

Деятельность артиста в театре испокон веку определяется словом *игра*. Он очень хорошо играет такую-то роль!.. А киноартиста — словом *работа*. Как он блестяще работает в этом фильме!

На мой взгляд, эти профессиональные определения, возникшие, несомненно, стихийно, исчерпывающе выражают глубинную сущность деятельности артистов в том и другом искусствах, не подвергая дискриминации ни ту, ни другую профессию. Правда, сейчас, когда большинство сто́ящих театральных артистов снимаются в фильмах и многие театральные режиссеры приглашаются для постановок на кино- и телестудии, эти определения в известной мере стираются, в кинематограф проникает несвойственная ему театрализация действия, а театральные подмостки захлестывает волна «квазиестественности» под кинематограф, выражающаяся в отсутствии грима, «пробрасывании» текста и невыразительной нарочито-невнятной жестикуляции — «как в жизни». Но тем не менее...

Что такое кинозвезда?

Театральный актер не столько должен сам переживать в себе обстоятельства роли, сколько, действуя на сцене, уметь передавать свое душевное напряжение зрителям, чтобы они вместе с ним, а подчас и за него, проживали перипетии его сценической жизни, нравственно побеждая вместе с артистом или, как и он, терпя жизненное поражение. Проходя этот путь, зрители щедро тратят свои фондовые душевные силы, сбрасывают с сердца обременяющий груз будничных тягот и, восхитившись возможностями человеческой натуры, возвышаются духом от сознания щедрости своего сердца.

В кинематографе во время съемок артист должен находиться в состоянии эмоциональной наполненности, возникающем от проживания им каких-то конфликтов,

происходящих часто за кадром, и доверительно, как уже говорилось, делиться со своим зрителем таинствами этих состояний... *Таинствами!..* И как зритель благодарен ему за подробный и такой откровенный рассказ о себе! Так же, впрочем, как и сам артист, должен быть благодарен зрителю за этот живой к нему интерес.

Я вспоминаю давнюю смешную историйку о том, как однажды шел по улице Горького великий артист Леонид Миронович Леонидов, а навстречу ему бежал один из администраторов МХАТа, забыл его фамилию.

— Здравствуйте, Леонид Миронович! — восклицает он. — Как живете?

И мчится дальше своей дорогой.

Огромный Леонидов останавливается, прищурившись, ищет шустрого администратора где-то внизу, на тротуаре и, не найдя его, разворачивается, как дредноут, и нацеливает свои очки вдаль. И видит, как администратор, петляя, улепетывает в сторону площади Маяковского.

— Постойте! — кричит ему вслед Леонид Миронович голосом, от которого падают наземь птицы. — Куда же вы бежите?.. Ведь вы... спросили меня... о... моей... ЖИЗНИ!..

А вот в кино зритель, как правило, не убегает, когда ему начинают рассказывать о чьей-либо жизни... Вы сидите и смотрите, и слушаете, и сличаете то, что видите, со своей жизнью, с жизнью своих близких, обнаруживаете и сходство, и различие, и со-чувствуете, и *сопереживаете* тем на экране, кто нуждается в вашем сочувствии и сопереживании. И делаете выводы!.. А значит, набираетесь духовного и жизненного опыта.

Когда после спектакля вы уходите домой, то с вами никогда не случается того, что очень часто бывает после окончания киносеанса, а именно, что вы какое-то время чувствуете себя тем, за чьей жизнью вы только что взволнованно следили на экране. Да-да, вы, зритель, выйдя из кинозала, чувствуете себя не самим собой, а этим героем или героиней. Я уверен, что каждому знакомо такое состояние в его кинозрительской практике. Вспомните это ощущение, когда кажется, что экранный герой проник вглубь вашей личности, внедрился в

душу, бесцеремонно разместился в ней, потеснив вас в вас, и превратился в ваше второе «я». И вы на какое-то время начали существовать в его ритмах, видеть жизнь его глазами и даже стали казаться себе очень похожими на него, не только внутренне, но и внешне. Как часто вы, возвращаясь из кино, проходите мимо магазинных витрин и случайно, а то и нарочно бросив взгляд в зеркальное стекло на свое отражение, находите в нем неожиданное сходство с героем кинофильма, который только что видели. И если какой-нибудь полюбившийся «артистогерой», да простится мне этот неологизм, носит часы на правом запястье, то и вам теперь почему-то хочется немедленно снять свои часы с левой руки и надеть их на правую. Видимо, это явление настолько распространилось в мире, что известный западногерманский прозаик Петер Хертлинг написал роман «Хуберт, или Возвращение в Касабланку». Его герой был настолько потрясен нашумевшим в послевоенные годы американским фильмом «Касабланка», что сперва непроизвольно, а потом и осознанно начал подражать исполнителю главной роли, знаменитому киноартисту Хэмфри Богарту. Хуберт не только копировал его героя во всем внешнем — в одежде, походке, манере поведения, но и внутренне становился другим, он словно бы вошел в роль Богарта, присвоил себе биографию его персонажа и всем рассказывал перипетии фильма как события, пережитые им самим. Это срастание личности Хуберта с кинообразом не замедлило сказаться на его судьбе — он бросил жену, ушел из дому, тяготясь его благополучно-мещанским укладом, а на работе, где уже достиг высокого положения, повел себя так, что его выгнали. Теперь, когда в «прошлом» Хуберта были смелые и бескорыстные поступки героя «Касабланки», он не мог больше вести свою прежнюю конформную, бездуховную жизнь.

Конечно, не случайно Петер Хертлинг написал историю Хуберта — это крайний, может быть, даже патологический случай какого-то нового, все более часто встречающегося общественного явления. Он чутко уловил потребность людей, неудовлетворенных повседневной действительностью, прожить *другую жизнь,* ту, какой живут герои на экране. Этот феномен сублимации личности зрителя в образе киногероя ярко проявился в конце нашего века, не только века научно-технической революции, но и тотального проникновения кино в быт людей во всем мире как один из важнейших факторов, формирующих их сознание.

Ни один театральный артист не вызовет у вас после спектакля одержимого желания подражать тому, кого он играл, потому что артист этот по отношению к своей роли НЕ ОН, а вот киноартист по отношению к своему герою — ОН. И никогда театральный артист, даже самый лучший, не разместится в вашей душе с такой комфортной полнотой, чтобы завладеть вашей пластикой и вашей осанкой, и вашей мимикой, и интонацией в той степени, в какой это происходит с киноактером-киногероем. Причем всякий раз оказывается, что форма вашей личности, так сказать, изнутри точно скроена для многих киногероев или киногероинь, и с того мига, как вы почувствовали, что ОН и ОНА завладели вами, почувствовали свою идентичность с ними, вы будете сосуществовать вместе, вдвоем. Догилева и вы, Ален Делон и вы... И вот чем дольше продлится пребывание киноактерской личности в сердцевине вашей натуры, чем дольше вы просуществуете вместе, чем большее влияние окажет на вас киноартист-киногерой, тем большие ОН или ОНА — *«кинозвезды».* Так кинозвезды становятся весьма существенным социально-психологическим фактором в жизни общества.

Тайна «звезды» состоит в неизбежности ее проникновения в вашу суть, в оккупации вашей души настолько, чтобы вы продолжали в вашей жизни, в ваших обстоятельствах ту кинематографическую жизнь, что промелькнула перед вами на полотне черно-белым или цветным изображением. Ну, не чудо ли это?

Одним киноартистам это чудо удается, другим — нет. И те, кому удается, — кинозвезды.

Конечно, слово *«чудо»* употребляется тут не в смысле обычных кинематографических *«чудес»* кинотехнического свойства. Всякие там полеты, космические приключения, сказочные эффекты, пропадания, возникновения, появления чудовищ, которые ходят, смотрят, а

иногда и говорят, и прочих невероятностей, не имеющих аналогов в реальной жизни, но без которых не обходилась, скажем, ни одна картина нашего выдающегося киносказочника Александра Лукича Птушко. Вот, например, что он придумал в одном из своих фильмов.

— Надо было, — рассказывал Птушко, — чтобы у одного действующего лица, у которого голова была лысой как коленка, вдруг выросли длинные волосы. Вот я и предложил сделать особый парик, в котором монтюр представлял бы нечто похожее на сито, понимаете, а сквозь отверстия пропускали бы поштучно длинные волосы. В каждое отверстие по одному волосу. Волосы эти с другого конца были сплетены в косицу. Если за эту косицу незаметно потянуть, то волосы, выпущенные наружу, через отверстия в монтюре можно вытащить из парика, который остается безволосый, понимаете ли, лысый. Вот, собственно, и все... Сперва надо показать артиста в буйно-волосатом парике, потом — тут же, перед объективом, утащить эти волосы и показать этого болвана ослепительно, понимаете ли, лысым. А затем, и в этом весь фокус, пустить пленку обратным ходом. И тогда на экране вначале артист будет лысым, а затем из его головы начнут вылезать жуткие волосы, и они будут расти все длиннее и длиннее. Вот такая, понимаете ли, штука.

Все восхитились выдумкой Александра Лукича, такой эффектной и несложной. На что он ответил:

— Это все чепуха. Этим Дом кино не удивишь. Уж и рыбы выпрыгивали из моря, и вода в ведре прибывала, да мало ли...

— А чем удивишь?

— А вот чем. Надо, чтобы этот артист что-нибудь говорил, пока у него волосы, понимаете ли, отрастают. А как говорить, когда пленка идет задом наперед и артикуляция движения губ тоже идет наоборот? А? — Птушко хитро усмехнулся и продолжал. — Значит, так, я решил, что он должен говорить что-нибудь несложное, чтобы было легко вывернуть эту фразу наизнанку. И придумал. Пусть, мол, ему кто-то скажет: «Ку-ку!» — а он ответит: «Вот тебе и ку-ку!» Написали ему эту фразу справа налево. Получилось: «Ук-ук и эбет

тов». Начали снимать. Мотор! Гримерша за косицу тянет, волосы, понимаете ли, вытаскивает, а артист в это время, в ответ на «Ку-ку!» громко говорит: «Ук-ук и эбет тов». Схватили фонограмму, проверили все — вот так, «на большой»! Ку-ку. Вот тебе и ку-ку...

— А что в Доме кино?

— О-бал-де-ли! Все подходят: «Ну как? Ну как?»

— А я говорю: так!.. Без пол-литра, понимаете ли, не разберешься! Помнишь? — спросил он у вошедшего ассистента. — Как мы волосы тянули?

— А то! — воскликнул тот. — Ук-ук и эбет тов?

— Вот видите! — воскликнул Птушко и яростно захохотал...

Так вот, «чудо кинозвезды», само собой разумеется, не имеет решительно никакого отношения ко всем этим «чудесам кино», к чуть ли не гениальным достижениям изобретателей кинотрюков, оно — явление совсем другого порядка и порождено самой природой кинематографа, спецификой этого искусства, короче, всем тем, о чем уже шла речь.

Кинозвезды обычно в центре сюжета, они почти не сходят с экрана на протяжении всего фильма, их постоянно показывают крупным планом, переодевают в разные туалеты, они, как наживка на крючке, и режиссер рассчитывает, что зритель «клюнет» на них. Впечатление, которое они произведут, им, режиссером, как бы запрограммировано, входит в его расчет. А зритель, в свою очередь, ждет встречи со «звездами», жаждет ее и всегда осознает, что покорен ими. Иными словами, воздействие кинозвезд прямое, открытое и всем очевидное.

Однако кино обладает и другим типом воздействия, как бы тайным, потому что оно не осознается зрителем, а если и осознается, то не сразу. Его территория — вторые планы, а язык его — метафора. Но это вовсе не значит, что вторые планы всегда метафоричны. В ремесленном кино они, как правило, функциональны и обнаруживают свою художественную сущность, обретают впечатляющую силу только у больших режиссеров. О значении вторых планов в сценарном деле разговор

впереди, а пока — о вторых планах как об одном из аспектов магии искусства, силы его огромного воздействия.

Вторые планы, или Еще раз о тайне «Джоконды»

Мы знаем, что «Джоконда» («Мона Лиза») — одно из самых совершенных созданий человеческого гения в живописи, мы знаем, что сотни и сотни трудов посвящены тайне ее облика, ее улыбке, мы знаем, что картина эта — вершина творчества Леонардо да Винчи, мы знаем, что он был велик не только в живописи, но и в других искусствах, литературе и разных науках, но при этом полагал живопись «величайшей из наук».

Помню, как я впервые увидел подлинную «Джоконду», а не репродукцию, — в нашем Пушкинском музее на Волхонке. Она висела одна в небольшом зале. Впрочем, и в Лувре она висит хоть и в огромном зале, но на большой площади стены, посвященной только ей одной.

Мне стыдно признаться, но я был разочарован. И дело тут вовсе не в многолюдье. Нескончаемая череда с раннего утра до вечера двигалась по периметру зала. Счастливы были высокие, и несчастны те, кто ростом не вышел, — они весь путь проделывали на пуантах и раскачивали головами из стороны в сторону, словно разозленные кобры. Долговязые же, подобно перископам, «брали цель» и не выпускали ее из поля зрения своих очков, биноклей и видоискателей. Когда же вожделенная ограда, отделяющая картину от толпы, становилась близка, до ушей долетал шепот служителей: «Шире шаг, шире шаг...» — и только люди, очень сосредоточенные или не обладающие чувством юмора, могли полностью отвлечься ото всех этих помех, завершающих многочасовое стояние в очереди... Это походило скорее на протокольное прощание во время каких-нибудь официальных похорон, нежели на долгожданную встречу с шедевром великого мастера.

Но кое-что я тем не менее заметил. Заметил, что картина невелика размером, что она под стеклом, что золотая рама ее тускла, что прикреплена она к стене при помощи кованых стальных лент. Я заметил, что колорит ее зеленоватый, что за бликующим защитным стеклом она похожа на аквариум, не подсвеченный специальными лампочками, и декоративные гроты на живописном фоне трудно разглядеть. Кроме «Шире шаг, шире шаг!..», вокруг раздавались восторженные кряканье, охи и вздохи, словно летали сонмы привидений, казалось даже, что слышится шуршанье чешуйчатых крыл... Я оглянулся и увидел множество глаз, экстатически устремленных туда, на Джоконду, которая с поразительным спокойствием сидела за стеклом, словно выглядывала из окна где-нибудь в Звенигороде, чуть повернув голову, чтобы не встречаться взглядом ни с кем из идущих мимо. Чувство юмора сделало свое черное дело, и я вышел на Волхонку, понося себя, на чем свет стоит. Ничего не увидеть! Это же надо!

Но все-таки я ее разглядел. Правда, значительно позже. Ведь я встречался с ней не раз. Я ходил к ней в Лувр, когда бывал в Париже. Я собрал много репродукций, и среди них несколько превосходных.

И вот что я увидел.

Взгляд Джоконды устремлен не прямо, а чуть влево, но это не означает, что нечто попало в поле ее зрения. Скорее всего, она отвела глаза непроизвольно, о чем-то думая. И то, о чем она задумалась, настолько захватило ее, показалось ей настолько теплым, ясным и глубоким, что переполнило ее душу сложным составом разных чувств, выразилось в чуть заметной улыбке, слегка тронувшей ее губы... А взгляд ее как бы обращен внутрь себя, он не фиксирует ничего вовне.

Надеюсь, что ни у кого не возникает сомнений в том, что Джоконда не разглядывает ни цветок, ни букашку, ни веточку, а думает или, быть может, грезит наяву, пребывает в некоем особом состоянии духа, которое и отобразилось на ее лице. Как же Леонардо удалось этого достигнуть, какими пластическими средствами он передал взгляд человека, обращенный вглубь своей души? Ведь у него, как и у всех профессионалов искусства, есть свои приемы, свои хитрос-

ти, своя художественная оснастка, своя технология работы...

Не обратили ли вы внимание на то, что плоскости глаз Джоконды — одного по отношению к другому — несколько сдвинуты? Быть может, вы даже обратили внимание и на то, что правый ее глаз чуть-чуть косит и устремлен не в ту же точку, что левый. Зрачки Джоконды смещены так, как они бывают смещены во сне. У спящего младенца за чуть разомкнутыми веками всякий, кто поглядит внимательно, непременно обнаружит легкую косину. Зрачки ее словно бы живут каждый самостоятельной жизнью, улавливая разные ракурсы одного и того же умозрительного образа... Быть может, именно трехмерность сновидений и ставит зрачки спящего в позиции окуляров стереоскопа, дающих иллюзию объемности. Вот эти чуть косящие глаза Джоконды, робко выглянувшие из-за мягко приоткрытых век, означают ее связь не с окружающим предметным миром, но с миром иллюзорным, доступным лишь внутреннему взору. Значит, Джоконда, судя по расположению ее зрачков, действительно сосредоточена не на цветке, не на букашке, не на веточке, а на внутреннем душевно-трепетном видении. И гармония, соединившая ее такую напряженную мечту с ожидаемыми возможностями собственной натуры, пробуждает ту самую ее легендарную улыбку, которая и является выражением предощущения прихода так страстно ожидаемых ею чувств.

Вот этот технический прием асимметрии зрачков и создает, видимо, в какой-то мере тайну взгляда Джоконды, его странность.

Другой технический прием Леонардо да Винчи заключается в том, что он лишил Джоконду бровей и ресниц.

Назначение ресниц, как определено природой, — охранять глаза от всяких болезненных проникновений чужеродных тел. Лишенные густых ресниц, которыми во все времена гордились красавицы всех народов, глаза становятся нагими и трогательно беззащитными. И вид зрачка, по-вечернему расширенного зрачка, и темно-карей радужины, как бы освещенной изнутри, свидетельствует о бурлении страстей в глубинах ее души, еще скрытых за отрешенными от всякой суеты чертами

лица, за недвижностью сложенных на груди тяжелых рук и чуть усталым покоем всей ее позы.

Лоб без бровей!.. Что это, шутовская маска? Грим мима? Признак вырождения? Недоразвитости? Отнюдь нет! Лоб Джоконды высок и могуч, это лоб существа умного и тонко чувствующего. Тогда, быть может, это дань прихоти моды того давнего времени, предписывавшей лишать бровей прекрасные женские лица? Возможно, но дело не только и даже не столько в этом. Главное здесь то, что лоб ее лишен бровей, могущих, в случае необходимости, сурово насупиться, чтобы отпугнуть противника или высокомерно изогнуться дугой, затаив подлинность чувств за стереотипом условной гримасы.

По-французски лоб — «front» — фронт, аванпост, защитный редут, и безбровый лоб Моны Лизы подобен рыцарю с поднятым забралом, не боящемуся любой схватки с врагом. Это светлый лоб человека значительного, благородного, исполненного нежности, страстей и силы духа...

А ее улыбка выглядывает из сумерек, затенивших уголки ее рта, словно робкий зверек, осторожно, даже с какой-то опаской. Улыбка эта еще таится в сокровенной тени, и лишь малая часть нижней губы выдает внутреннее веселье, которое может излиться в счастливом смехе. И словно в подтверждение этого Леонардо высвечивает ее тускло-золотым солнечным лучом, делая внятной всю глубину чувств, переполнивших Джоконду, — еще безотчетных, быть может, неведомых ей самой.

Все-все, что в ее лице должно свидетельствовать о чувственном, целомудренно задернуто занавесями теней и скорее угадывается, нежели видится. И шея под левой скулой, и наружные углы глаз, и волнующий вырез ноздри... Ведь то, что скрыто, — тайно, а раз тайно, то до поры до времени и не разгадано. И дума на челе, и мысль в глазах, и напряженный покой, сковавший ее чуть набрякшие наивные девичьи пальцы скрещенных на груди рук, — все эти выражения состояния души, запечатленные мастером, могут быть лишь грубо объяснены повествовательными предложениями с подлежащим, сказуемым и дополнением. Они не могут быть переданы

с той же силой и другими видами искусств и открываются только в миг вдохновенных прозрений... И когда однажды какой-то маньяк в пароксизме, уж не знаю чего, озверело кинулся на «Джоконду» и рассек ножом ее светлый лик, приступ его безумия может быть объяснен как патологический бунт посредственности против неразгаданного и не могущего быть понятым. Человек цельной души, интуитивно чувствуя гармоничную уравновешенность во всех неясных внутренних движениях Джоконды, воспринимает картину в состоянии все более углубляющегося вдохновенного покоя, как бы снимает один за другим прозрачные покровы ее тайн. Натуру же дисгармоничную «анформация», вычитанная из ее облика, переполняет тревожными, подчас агрессивно-чувственными домыслами, и критическая масса перевозбужденного сознания в соединении с чрезмерной дозой греховных импульсов дает губительный взрыв искаженных представлений, приводящий к таким катастрофическим следствиям... Такое случалось и с другими созданиями великих мастеров, творящих свою собственную реальность не по образу и подобию библейских свидетельств, а исключительно по проектам собственной мечты!

А теперь отступим от картины на несколько шагов, чтобы снова увидеть ее во всем богатстве деталей, а затем проделаем такой кощунственный эксперимент: мысленно вырежем фигуру Джоконды по контуру и положим ее на некий нейтральный фон, ну, хотя бы на листок белой или цветной бумаги. Как если бы мы героиню фильма лишили второго плана. И что же? Остается великолепный женский портрет, выполненный великим художником далекого Ренессанса. Но вот что касается собственно Джоконды, ее, если можно так выразиться, человеческой сущности, ее непреходящего значения для стольких поколений, то утрачивается, я в этом убежден, нечто основополагающее. Лишенная всего, что мастер счел необходимым изобразить вокруг нее, а именно: воздуха, света, земли и воды, Джоконда, собравшая на своем лице, на груди, на руках все солнечные лучи, которые щедро отдает тем, кто удостаивается чести предстать перед ней по эту сторону холста, пере-

стает быть центром вселенной, низвергается со своей недосягаемой высоты, теряет свою тайну. И вот она уже глядит на нас с этикеток дешевой парфюмерии и с коробок шоколадных конфет, она становится торговым фирменным знаком. Я даже видел однажды в Венеции воздушный шарик, украшенный ее изображением, растянутым, перекошенным, искалеченным.

Отторгнув Джоконду от природной среды, ее легко превратить в олеографическую картинку, в предмет массовой культуры.

В чем же тут дело? Почему Джоконда так нерасторжимо связана с окружающим ее ландшафтом, хотя на картине ее фигура занимает не менее двух третей площади холста? Как мне представляется, в том, что оставшаяся треть, двумя живописными фестонами спускающаяся за голову и плечи Джоконды, и создает тот масштаб величия, которым славна эта картина.

На первый взгляд пейзаж за спиной Джоконды может показаться вполне обычным, традиционным условным фоновым пейзажем возрожденческой живописи...

Кстати, насчет условного. Когда-то, еще до войны, мы в ГИТИСе проходили живопись эпохи Возрождения и нам говорили, показывая диапозитивы, о первых планах картин как о высших достижениях реалистической трактовки натуры, а о заоконных или дальних пейзажах — как об условных фоновых изображениях не истинной природы, а рутинных, неподвижных, разработанных еще живописцами средних веков пышно-вычурных представлений о растительном мире, облаках, горах и долах. Это казалось вполне убедительным, ибо и цвет небес, и зелень равнин, и характер листвы — все было декоративно-чрезмерным, чересчур ярким, изощренно-вырезным, каким-то фатаморганным... А несколько лет тому назад я с туристской группой побывал в Италии. И на пути из Флоренции в Рим по скоростной автостраде Солнца мы заехали в городок Ассизи, где жил и прославился святостью основатель ордена францисканцев, приснопамятный Франциск Ассизский. Так вот, могу заверить своим честным словом, что с террасы нашей маленькой гостиницы открывался именно такой пейзаж, какой я видел на возрожденческих полотнах: и

эмалевое небо с завитками облаков, и пышные зеленые перья вместо листвы на неведомых пальмовидных деревьях, и застылые птицы в лазурной небесной выси. И мне показалось — да я и посейчас уверен в этом, — что заоконные пейзажи многих ренессансных картин не менее, если не более жизненны, нежели сюжетные фигурные композиции первых планов. Но это — к слову...

Леонардовский пейзаж при непристальном взгляде на него кажется обобщенным, нейтрально-фоновым, в большой мере абстрактным и к тому же каким-то непроясненным ни по цвету, ни по рисунку. И понятно, думаете вы, его роль — контрастировать с чистотою и ясностью облика Моны Лизы, с гармонией безупречных линий ее лица. Однако, приглядевшись, вы заметите, что пейзаж этот не единый, что правая и левая его стороны резко отличаются друг от друга по колориту, по теме и по характеру рисунка. Левый — тревожный, какой-то серо-буро-малиновый, да простится мне это несерьезное словосочетание, правый же — голубовато-желто-зеленый, исполненный надежды. Один — драматический, тяжелый, изображающий глухую горную теснину, другой — просветленный, полный воздуха и простора — это увлекающая вдаль приречная долина. Из левого пейзажа хочется бежать сломя голову, так он холоден, тягостен, неприютен, в правом же хочется побыть подольше, чтобы насладиться свежим, настоянным на зелени теплым ветром.

Тема левого — дорога. Пыльная сухая дорога, неизвестно откуда идущая и непонятно куда устремленная, как латинская буква «S», в начертании которой сокрыт символ бесконечности, — она подобна дохлой змее, окоченевшей на бесплодной, застылой лаве. Это дорога ниоткуда и никуда... Ни звука, ни эха... Есть ли на свете что-либо более безнадежное, более безрадостное, нежели этот некогда погибший торный путь, а может, высохшее русло в проклятом Богом мертвом скальном ущелье?..

А над другим плечом Джоконды — спелые луга вдоль струящейся чуть ли не из самого неба речки, которая омывает зеленые кущи. Ландшафт этот напоен жизнью, притихшей в сумерках, но готовой поутру зажурчать, зашелестеть, засвистать и защелкать на все голоса.

Но главное — мост, перекинутый с берега на берег, над разделяющим их водным потоком.

Есть ли что-либо более тщетное и страшное, чем дорога без начала и конца, по которой ни зверь не бежит, ни человек не идет?..

И есть ли что-либо более обнадеживающее, чем мост, соединяющий несоединимое, отторгнутое друг от друга самим Творцом при сотворении мира?

Вот он, живописный контрапункт Джоконды! Вот каков метафорический разлет мира, окружающего ее, когда она вдруг, на минуту ли, на века ли, задумалась о чем-то своем, когда дума эта полностью завладела ею...

А если мы мысленно продлим и правый и левый пейзажи и выведем их на первый план, то не станет ли ясно, что задумалась Джоконда о себе, о судьбе своей, чуть отведя взор от реки, у которой есть и исток, и устье, от воды, которая и есть сама жизнь, от берегов, любовно и надежно подставивших крутые плечи свои мосту, чтобы соединиться друг с другом навсегда...

Сосредоточившись на метафорах, вдруг так четко понятых мною, я, пожалуй, перестал видеть эти пейзажи, но эмоциональные токи, струящиеся из них, дали мне ключ к «образному коду» Леонардо, который я и решился, пусть даже с кощунственным простодушием, расшифровать здесь таким образом.

Мне подумалось, что Леонардо и замыслил эти пейзажи, как противостоящие друг другу образные толкования душевного состояния Джоконды, как два полюса ее драматической амплитуды. Помещая фигуру Джоконды между этими полюсами, он создал своего рода силовое поле, в котором мы чувствуем всю напряженность той дисгармонии, которую беззащитная человеческая душа не только ощущает с безмерной остротой, но и способна примирить в себе. С помощью этих двух контрастных пейзажей Леонардо каким-то чудесным образом подключает зрителей к конфликту внутреннего мира Джоконды и пробуждает в них те душевные силы, которые как бы помогают ей, а тем самым и им самим исполниться надеждами и отвергнуть безнадежность.

«Джоконда», вобравшая в себя все грандиозное духовное напряжение самого Леонардо, за четыреста с лишним лет не растратила энергетического заряда, заложенного в ней прямо-таки неземной мощью художника. Картина эта властно захватывает взирающего на нее зрителя и поселяется в его душе как светлый образ гармонии, обретаемой во внутренней борьбе, ибо порождена она титаническим, разъятым в борениях, трагическим духом Леонардо — о чем, на мой взгляд, и свидетельствуют, казалось бы, скромные вторые планы: фоновые пейзажи этой картины.

Многое, что пристрастный зритель сможет обнаружить в картине или домыслить, делает ее, Джоконду, «полем сражения» для агрессивного зрительского восприятия. Почти вся энергия пытливого взгляда направлена на самое Джоконду, и лишь какая-то жалкая доля его, край глаза, прихватывает то, что расположено по сторонам ее божественной головы...

Да, именно «прихватывает», не придавая этому никакого значения. Вот так же, как частенько кинематографический зритель, тоже не придавая этому никакого значения, невольно «прихватывает», почти не замечая, вторые планы кадров. И если первый план — желанный гость воспринимающего сознания, то второй план проникает в подсознание, как говорится, явочным порядком, не будучи туда приглашенным, и приносит с собой иногда драгоценный метафорический мир, становящийся животворной средой для подотчетных рассудку воздействий первого плана.

Без тщательно продуманных и детально проработанных вторых планов нельзя себе представить ни одного значительного художественного фильма. Ибо тайные коды жизни, ее непредположимые импульсы сокрыты в этом метафорическом ряду.

Художественные явления, лишенные этого ряда, — горы без эха, водная гладь без отраженного в ней неба, правая рука пианиста без левой, мелодия без гармонии...

«Парки бабье лепетанье, сонной ночи трепетанье,
Я понять тебя хочу, темный твой язык учу...»

«Кому нравится арбуз, а кому — свиной хрящик»

Пытаясь разгадать «темный язык» кинематографа, как-то уловить ускользающую его суть и выразить ее хотя бы иносказательно, я подумал, что фильмы обладают рядом признаков, свойственных человеческой личности. И характер их обаяния заложен именно в этих признаках. Когда зрители, выходя из кинотеатров, говорят: это — умный фильм, это — талантливый, это — серьезный, это — веселый, это — «тяжелый», а это — скучный, «кретинский» (как я не раз слышал от тех, кто помоложе), когда, оценивая их, зрители восклицают: сильный!.. колоссальный!.. остроумный!.. — они отзываются об этих фильмах, как о знакомых людях, как о личностях. А каковы они, эти личности, — фальшивы или правдивы, умны и серьезны или ветрены и упоенно, многозначительно глупы, содержательны или легковесны, привлекательны или отталкивающи, нравственны или растленны, — выясняется только при непосредственном знакомстве с ними в кинозале. И когда вы знакомитесь с новым фильмом, в вас срабатывает тот же механизм, что и при знакомстве с новым человеком, позволяющий вскоре определить, *ваш* ли этот фильм или *не ваш,* берете ли вы его себе в друзья или нет. И главным здесь является даже не вкусовой момент, а, скорее, интерес, желание, так сказать, общаться. Зрители разные и, естественно, потребности у них разные. Невольно вспоминаются щедринские слова: «Кому нравится арбуз, а кому — свиной хрящик». Разлет людских пристрастий огромен, и исчерпать все это великое множество запросов один фильм, конечно, не может, как, впрочем, и любое отдельно взятое произведение других искусств.

Фильм с самого начала производства программирует в своей «личностной сути» тот круг людей, для которых он окажется желанным, чей интеллектуальный уровень будет соответствовать его уровню мысли, чей эстетический идеал найдет в нем свое воплощение. Да-да, я уверен, что фильм сам находит себе друзей. Движимые то сознательным расчетом, то бессознательным ощущени-

ем, его авторы передают своему детищу уже, так сказать, в утробном периоде «генетическую информацию», предопределяющую и его судьбу, и круг его приверженцев и недругов.

Всякая картина проживает сравнительно недолгую, но, как правило, интенсивную жизнь. Она рождается, зрелеет, стареет и покидает экраны в большинстве своем навсегда, оставляя по себе память разного достоинства у современников, «некрологи» в повременной прессе да кое-когда пространные разъяснения в киноведческих трудах. Век ее краток, потому что очень скоро, буквально через несколько лет после выхода на экраны, она перестает соответствовать новым жизненным потребностям и склонностям зрителей — они бессильны перед своими зрением и слухом, их фантазия в плену у конкретности повседневно-видимого, той мимолетной, но неумолимой конкретности чисто индивидуального, а не типического порядка, о которой уже говорилось, и помимо своей воли они неизбежно отмечают не те прически, не ту одежду, не те эталоны красоты и женственности, не ту лексику, не те интонации, не тот уровень экранной выразительности. Но и за свой короткий век фильм успевает иногда сильно нашуметь, а случается, и поскандалить, снискать себе друзей и врагов, быть понятым или превратно истолкованным, стать любимым или пренебрежительно, часто незаслуженно, отвергнутым. Ну, не человеческая ли судьба?

Все это говорится, конечно, о текущей кинопродукции, продукции *массовой,* хоть масса п дчас остается к ней равнодушна, а не о фильмах-вундеркиндах, не о фильмах-мудрецах и прорицателях, не о фильмах-ориентирах, задающих уровень мысли и комбинации генов киноязыка следующим поколениям «киносуществ».

Я говорю «киносуществ» еще и потому, что созданный в результате творческого процесса фильм отрывается от питающей его пуповины киностудии и начинает свою собственную, отторгнутую от создателей, имманентную жизнь. Он сам уже воздействует на современное ему человеческое общество, пользуясь вполне человеческими методами завоевания своего места под солнцем. Знакомство, рекомендации, доверительные бесе-

ды, ум, содержательность, уровень культуры, всевозможные достоинства, да и внешность, еще бы не внешность!.. Фильм постоянен в своем значении, как психологическая структура, он жив, поскольку заключает в себе жизнь, но его дух и ум ограничены его неизменностью, необучаемостью, отсутствием влияния на него внешних обстоятельств. Поэтому он недолговечен. Он как человек, который все время рассказывает одно и то же, перестает быть интересным, а если вдобавок он еще рассказывает анекдоты, то начинает казаться глупым. Увы, такова его планида, такова часто несправедливая участь этого самого, пожалуй, действенного выразителя идей и духа времени нашего столетия.

Конечно, только в тех случаях, когда зритель ему верит, то есть когда он *жизнеподобен.*

Не спугнуть чуда

Жизнеподобие в кино — это тоже великое чудо, которое надо ценить, на мой взгляд, превыше всего и ни в коем случае не насиловать природу. Само собой разумеется, я не противник условности в кинематографе, но мне все-таки думается — признаюсь в этом, не боясь показаться ретроградом, — что кино в первых планах, в, так сказать, сознательно воспринимаемом его пласте сильно не столько образной метафоричностью, сколько документальным течением изображаемой истории. И когда игровое кино обременяют заимствованиями из других видов искусств, уводят его в мир каких-то иных смежных форм, которые умело приспосабливают и весьма изощренно прилаживают к жизненной достоверности кинематографа, то чаще всего, как мне кажется, разрушается главное — жизнеподобие, оно оборачивается «сказкоподобием».

Надо трезво отдать себе отчет в том, что кинотрюками, с использованием комбинированных съемок или без них, всеми этими «киночудесами», о которых уже шла речь, теперь не удивишь даже самых наивных кинозрителей, потому что каждый знает — в кино все возможно. Вспомним хотя бы «ук-ук» Птушко.

Фокус, показанный на экране, перестает быть фокусом.

Когда в кино человека помещают в ящик и распиливают пополам, это не более чем ординарный кинотрюк. А вот когда человека распиливают точно в таком же ящике, но на арене цирка, то это блистательный классический номер иллюзиониста, и он вызывает не только изумление, но и восторг.

Цирк моего детства — ведь с него-то у меня все и началось!

Похвальное слово цирку

Мне семь лет, и я умираю от желания пойти хоть в какой-нибудь театр, хоть на какое-нибудь увеселение, но меня, несчастного, почему-то никуда не водят... И наконец, о радость! Мы идем в цирк! С утра я просто в неистовстве. Настолько, что не могу припомнить, кто из родных повез меня на Цветной бульвар, как мы туда вошли... Помню только, что на улице было солнце, а там — полутьма. Круглый фонарь горел в несказанной вышине, и тени каких-то досок и канатов переполосовывали все внизу: и серый круг, окаймленный темным барьером, и ряды скамеек за ним, расположенные один выше другого. Из-за моего бешеного нетерпения мы пришли сюда одними из первых. Цирк был еще пуст. Лишь кое-где сидели такие же нетерпеливые дети и так же, как и я, ерзали на скамейках, поворачивая головы на все звуки. То где-то играли на скрипке, то доносилось чье-то рычанье, то что-то звякало... Тем временем людей все прибывало и прибывало, публика наконец расселась, свободных мест больше не было, а у меня от волнения все лица слились в светлые полосы, а все одежды — в темные. И чередование этих светлых и темных колец поднималось чуть ли не до круглого фонаря, что горел вверху надо всеми... И запах, странный, божественный запах чего-то неведомого, сырого, звериного и сладкого. Так пахнут лошади, море и бенгальские огни, и вафельные трубочки, которые в то время пекли прямо на улице и заправляли кремом из большо-

го, как наволочка, матерчатого конуса. Я чувствовал, что нетерпенье поднялось к горлу. У меня уже не хватало сил вертеть головой, и вытягивать шею, и не моргать, чтобы не пропустить в этот миг чего-нибудь стоящего, и я затих, как, вероятно, затихли и все остальные дети, потому что в цирке, подобном кратеру огромного вулкана, воцарилась такая тишина, какая, наверно, бывает перед извержением лавы. Все изнурились от ожиданья... Чего?.. Не знаю...

Но вот!.. Сверху, неведомо из каких сосудов, на серый круг, обрамленный темным барьерчиком, упал, пролился, обрушился, сорвался поток света, превратив его в пылающее огнем солнце, распластанное по полу. Я зажмурился и закрыл лицо руками. Более сладостного предчувствия, клянусь, в жизни моей никогда не было. Я боялся открыть глаза, чтобы не увидеть такую немыслимую радость, которой сердце мое не выдержит... Так и сидел, прижав ладошки к глазам, пока не грянула яростная, ликующая музыка. И тогда я заставил себя посмотреть вниз. На арене стоял роскошный мужчина во фраке и крахмальном пластроне. Он торжественно протянул вперед руки и произнес громким, проникающим всюду голосом:

— Пррредставление начинается!

И началось волшебство, которое я до сих пор храню в своем сердце. Летающие, прыгающие, взвивающиеся до небес люди. Рычащие, скачущие сквозь огненные кольца львы. Два немолодых нарядно одетых человека удивительно слаженно играли разные мелодии на поленьях дров, на пилах, на кухонной посуде, свистульках, колокольчиках... Я даже помню, как их звали — братья Танти. Помню и как звали первых в моей жизни клоунов — Альперов и Мишель. Один — в белом, высокий, тонкий, с намеленным лицом и шапочкой, как сахарная голова, другой — коренастый, в ярком, и рыжие патлы его время от времени вздымались, словно крылья. Да! Я видел самого Владимира Леонидовича Дурова — нашу цирковую легенду — с его знаменитой железной дорогой. Я помню, как он выходил на манеж в малиновом в звездах костюме Арлекина с широкой лентой через плечо, на которой были прикреплены ты-

сячи каких-то сверкающих медалей. Как он торжественно снимал эту ленту, и обезьянка с подносом потешно уносила ее с арены. Я видел танцующих слонов и морских львов, так азартно играющих в мяч...

По сей день помню все чудеса цирковых представлений моего детства! И когда на душе у меня скверно, когда мне тоскливо, я мысленно бегу туда, в старый цирк на Цветном, которого теперь, увы, уже нет, чтобы снова увидеть этот светопад и услышать обещающий счастье голос:

— Пррредставление начинается!..

И все же главной отрадой в те давние годы стали для меня уличные циркачи, бродячие артисты. Вот уже прошло, шутка сказать, шесть десятков лет, а я их помню, будто это было вчера.

Голубая стрелочка

Смоленский рынок в Москве. Он протянулся, наверно, на километр, не меньше. Сенной базар начинался сразу за низкорослым Смоленским бульваром, пересекал Арбат, по которому со звоном бегали одновагонные трамваи, и переходил в суматошные торговые ряды. Здесь продавалось решительно все — от живых петухов до хрустальных ваз «баккара» величиной с детскую ванночку. Изумительно живописная, многоцветная толчея вдруг в самом неожиданном месте базара замирала. Это означало, что в самой ее сердцевине происходило нечто совершенно замечательное. То какие-то полуголые силачи показывали «крепость зубов» — на глазах у изумленной публики они выворачивали из земли каменную тумбу, похожую на усеченный конус зеленого сыра. Они обвязывали ее веревкой, и один, самый могучий, вцеплялся в узел зубами и, напружинив чудовищную шею свою, тяжело сопя, поднимал тумбу — не меньше, чем на аршин над землей. Двое других кузнечными кувалдами принимались бить по серому камню, пока он не раскалывался на куски. То старушка, как тогда говорили, «из бывших», тихонько пела нехитрый мотив-

чик, а две пожелтевшие от времени болонки, в голубых и розовых бантиках, астматически дыша, вертелись на задних лапках под музыку:

«Пойдем, пойдем, ангел милый,
Пойдем танцевать со мной!
Слышь, слышь, звуки польки,
Звуки польки неземной...»

Я не дослушивал песенку и не досматривал собачий танец, потому что чуткое ухо мое поднималось, как у щенка. Я улавливал звук, нет, еще не звук, а тень звука — тоненький серебряный зов трубы, легким ветерком проносившийся над разноцветной рыночной толчеей.

И сердце мое останавливалось и замирало. Я знал, что сейчас будет, и со всех ног, расталкивая толпившихся на моем пути, бросался в ту сторону, откуда ко мне доносилась далекая серебряная трель. От волнения я даже подпрыгивал, норовя над головами взрослых углядеть издалека прекрасного трубача...

И вот, наконец, толпа расступилась. По длинному, бесконечному, как мне казалось, узенькому коридору двигались трое...

Высокий статный старик в широченной бархатной блузе с раскидистым пикейным воротником. На пышной седой шевелюре прямо сидел стального цвета цилиндр. На вид ему можно было дать тысячу лет, но шел он упругим шагом, ступая с носка на пятку. Правой рукой он прижимал к губам коротенький кавалерийский корнет и, несуетливо нажимая на клапаны тонкими пальцами, выдувал мелодию такой чистоты и пронзительности, какой я позже никогда не слышал.

За ним шла девочка в синем платьице, вроде бы совсем обычном, только застегнуто оно было не на пуговицы, а на пышные белые помпоны, как пуховки от пудреницы. Ее глазки, девчоночьи веселые глазки, были печально подведены синим, а щеки нарумянены этакими сердечками. Она была в розовых туфельках и шла то как обычная девочка, то как балерина, на паль-

чиках. Она ни на кого в отдельности не смотрела и улыбалась как-то всем сразу.

За девочкой шел клоун в разноцветных штанах и рубахе, сшитой, как деревенское одеяло, из ситцевых лоскутков. На нем был рыжий дурацкий парик.

Наконец старый трубач остановился и жестом предложил зрителям образовать круг. Мигом расчистилась площадка. Я до сих пор не перестаю удивляться этому истинному чуду — только что густым косяком шла толпа озабоченных людей, даже земли видно не было, и вдруг... Вдруг!.. Празднично засиял только что такой пыльный и замусоренный булыжник мостовой, на котором вспыхнул ярко-красный коврик. Множество людей с предчувствием праздника замерли вокруг импровизированной арены. Даже рыночный многоголосый гул, казалось, стих в ожидании представления...

Тишину прорезал торжественный трубный сигнал. Старик в бархатной блузе снял цилиндр, церемонно раскланялся на все четыре стороны и произнес ту же магическую фразу, что и в цирке на Цветном:

— Представление начинается!

Он обратился к базарным зевакам уважительно и с искренним почтением, подчеркнув тем самым, что все они приобщатся сейчас к высокому искусству.

Старый циркач вынул из кармана блузы золотую нить и принялся спутывать ее в хитроумные узлы. Но стоило ему лишь потянуть за концы нити, как она моментально растянулась. Завязав очередной узел, он протянул спутанную нить зрителям. Они бились, пытаясь развязать этот адский узел, суматошно помогая друг другу. Убедившись в тщетности своих усилий, они кинули ставший еще более запутанным золотой моточек старику. Тот высоко поднял руку, словно она обладала таинственными магнитными свойствами, — моточек ни с того, ни с сего в полете изменил направление и прямо впился в ладонь артиста. Он обнаружил кончик нити, тряхнул моточек — узла как не бывало!

Пока шел номер, милая девочка прелестно играла на крошечной мандолине, а рыжий клоун аккомпанировал ей, ловко и забавно стуча пестиками по стенкам разновеликих медных ступок, которые он с комическими

ужимками полукругом расположил на ковре. И мелодия игрушечной мандолины и медных колокольцев звучала как небесная музыка.

Потом очередь дошла до клоуна, который выволок на край ковра самую большую ступку и пробежал вдоль кольца зрителей, выхватывая у них самые разные вещи: сумочки, часы, сережки из ушей какой-то дамы, яблоки, морковку, яйца и еще бог знает что. Он быстро побросал свой улов в ступу и стал толочь все это огромным пестом. Лица зрителей исказились от ужаса. Как перепугался клоун, увидев, что он натворил, и высказать невозможно! Он завыл как пес, волосы его поднялись, из глаз брызнули тонкие длинные струи. В публике не на шутку забеспокоились. Тогда клоун в таком комическом ужасе принялся снова молотить пестом, что не улыбнуться было невозможно, хотя и с некоторой опаской: уж больно все натурально делалось.

И тут клоун зажмурился и в страхе заглянул в ступу. Вероятно, то, что он там увидел, настолько его поразило, что он, подпрыгнув, рухнул наземь бездыханный. Девочка и старик кинулись приводить его в чувство самыми дурацкими и невероятными способами. Он сплелся в клубок и замер. Старик театрально зарыдал. Милая девочка в отчаянии заламывала руки.

Вдруг клоун вздрогнул и стал распутываться сам. То появлялась одна рука, то выпрастывалась другая, то возникала голова, то во всю длину вытягивались ноги и снова съеживались... Наконец он обрел свои конечности и двумя руками откуда-то из глубины туловища выдернул, как редиску, свою рыжую голову. От радости, что он вновь возродился к жизни, клоун пустился в пляс под музыку. Сделав какое-то немыслимое па, клоун зацепил ногой ступу, она опрокинулась, и на ковер вывалились все взятые у публики вещи, целые и невредимые.

Публика ликовала. Дети от восторга подскакивали на месте.

Я уже видел это представление, и мне казалось, что знаю его наизусть. Но всякий раз у меня что-то обрывалось внутри, я готов был поклясться, что слышу пронзительно-трепетный аккорд, рвущийся из моей груди, и

тревожно оглядывался — не слышит ли его кто-нибудь еще.

Мгновения, когда милая девочка вдруг оказывалась в зелененьком штопаном трико, я никогда не замечал и ненавидел себя за это. Так и сейчас зазвучали в моей душе звонкие музыкальные струны, и не успел я обхватить руками свою грудь, чтобы эхо аккорда подольше звучало во мне, как артистка в трико, взмахнув руками, словно бабочка крыльями, легко взмыла в воздух.

Она парила, улыбаясь, рассылая вокруг воздушные поцелуи, которые жасминными лепестками опускались на тех, кому были адресованы. И люди ловили эти лепестки и разглаживали их на ладонях. Я глядел вокруг, на глазах свершалось невероятное. Озабоченные, тяжелые лица торговок и покупателей, за минуту до этого изрыгавшие грохочущий хохот, распрямлялись, светлели и становились даже нежными... Мне не достался лепесток. Ну что ж, ведь я еще такой маленький. Я потянулся было, подпрыгнул даже, чтобы его поймать, но какой-то мужик с густой бородой грубо оттеснил меня и жадно сам его схватил. Я было вскипел, хотел кинуться на обидчика, но в этот момент увидел, что старый артист протянул руку и девочка опустилась на раскрытую ладонь, словно птичка. И тут старик начал ею жонглировать. Клоун сидел по-турецки и отбивал на барабане четкую дробь. Старый акробат выгибал девочку как лук, перекидывал с руки на руку, ставил на голову, заставлял упираться руками в одну свою ладонь, ногами — в другую и, разводя руки в стороны, растягивал ее до совершенно горизонтального положения. Номер просто опрокидывал элементарные законы школьной физики. Но это было. Было! Я видел это собственными глазами, и, что бы мне ни говорили люди, обладающие здравым смыслом, меня никто не переубедит. Она летела. Она была невесома. Она была прекрасна!

Вдруг, когда этот мощный старик поднял ее так легко над своей головой и она балансировала на пуантах на его указательном пальце, произошло нечто такое, что раз и навсегда изменило течение всей моей жизни. В руках ее что-то засветилось ярким голубым огоньком. Старик в этот миг крикнул:

— Алле-гоп! — И метнул юную акробатку высоко-высоко вверх.

И я услышал, что и она звонко ответила:

— Алле-гоп! — И пустила в полет голубую палочку.

И с того мгновения я уже не видел артистки. Все мое внимание было сосредоточено на летящей кругами голубой сверкающей черточке. Она плавно парила, все набирая и набирая скорость, постепенно превратившись в сплошную голубую спираль. Все ниже и ниже она... И вот... Вот!.. Я почувствовал острый укол в грудь, в сердце. Да, в самое сердце! Я схватился рукой и ощутил в пальцах какую-то тоненькую тростиночку. Вы не поверите, но это была стрела. Стрелочка!.. И почему она угодила именно в меня, я положительно не могу объяснить...

— Представление окончено! — провозгласил старик и двинулся вперед, проталкиваясь сквозь рыночную толпу.

За ним шла усталая маленькая артистка с красными сердечками на щеках.

Клоун собрал все свои ступки, барабаны и увязал их в красный коврик.

Скучно и буднично выглядела теперь булыжная мостовая, покрытая сором и пылью. И было трудно предположить, что вот на этом самом месте только что происходило чудеснейшее на свете представление...

И вдруг я услышал, как громко застучало мое сердце. Я двинулся вперед, расталкивая стоящих на пути, и подошел к клоуну. Я вынул из его тюка самую большую ступку, самый тяжелый пест и самый здоровый барабан. С удивительной легкостью взвалил все это себе на плечи и пошел вслед за стариком, усталой милой девочкой и рыжим клоуном. Я пробирался сквозь толпу, с тревогой ожидая, что меня прогонят прочь. Старик оглянулся, увидел, что я увязался за ними, и, чуть улыбнувшись, приветливо махнул мне рукой. Я приободрился, расправил плечи и пошел вперед, упруго ступая с носка на пятку. Я видел радугу перед глазами и был по-настоящему счастлив...

...А может быть, все это мне тогда только почудилось...

Но, хотите верьте, хотите нет, жизнь моя с того дня

покатилась по другой колее. К великому огорчению отца, мечтавшего увидеть меня архитектором, я пошел в театр. А отец на вопросы знакомых, куда же я все-таки поступил учиться, отвечал, стыдясь и печалясь: «Представьте себе, он хочет стать Шмагой...»

То, что могло бы быть...

Но кино — не цирк. Его иллюзионные возможности ничем не ограничены. Сняли кадр с человеком, потом сняли с этой же точки следующий кадр без человека, вот человек и исчез! Хитрость тут невелика, поскольку никакой хитрости и нет, и потому это не поражает и не вызывает восторга. Так что чудеса в кино, чтобы они произвели хоть какое-то впечатление, приходится гримировать под чудеса. Скажем, надо так выстраивать логику поведения героя фильма, чтобы у зрителя не оставалось и тени сомнения в том, что тот может совершить чудо. В кино зритель должен быть уверен, что он свидетель чего-то безусловно правдивого. И для этого ему не надо делать никаких особых усилий. Ведь кинозритель изначально, садясь на свое место в кинозале, никогда не бывает Фомой Неверующим, у него нет никакого желания вложить для проверки свои персты в раны. Он готов во все верить, готов забыть, что это кино, он прекрасно наивен. А вот когда ему начинают показывать эти самые загримированные чудеса, тогда, простите, он хочет в них удостовериться. А уже одно это желание губительно для киноискусства. Во-первых, оно разрушает цельность поэтического восприятия происходящего и, во-вторых, просто-напросто противоречит природе кинематографа, не терпящего в силу своей жизнеподобности никаких проверок, никаких сомнений. Как только появляется потребность «вложить персты», чтобы убедиться, действительно ли копье пронзило межреберье, — все, конец, воздействие фильма прекратилось. И это означает, что сценарист и режиссер бестактно, небрежно обошлись не только с киноматериалом, но и со зрительской верой. Иными словами, они спугнули чудо. Чудо жизнеподобия.

А чудо это, между прочим, спугнуть нетрудно. Для этого достаточно хоть чем-то напомнить зрителю об иллюзорности кинематографического действия, помешать ему забыть, что он сидит в зале и смотрит кино, которое есть не сама жизнь, но *другая жизнь*, лишь воссоздающая реальность.

Но поскольку эта *другая жизнь* может воссоздавать реальную жизнь с разной степенью художественных поправок и поэтических допущений, то действительность подчас предстает на экране в разных обличиях, не переставая при этом быть действительностью, что и предопределяет неизбежность появления новых направлений в кинематографе. И если найденная режиссером тональность не нарушается на протяжении всей картины, если она выдержана в одном ключе, то у зрителя исчезнет чувство ее жизнеподобия, несмотря на усложненность, необычность, даже странность, она остается для него, по существу, правдивой.

Но и в этих усложненных, необычных, странных картинах дом — это дом, улица — это улица, лошадь — это лошадь, автомобиль — это автомобиль, а дети — настоящие дети. Трудно себе представить, чтобы в кино детей играли тюзовские травести, если это, конечно, не продиктовано особым замыслом автора. Так же трудно представить себе молодое лицо с приклеенной окладистой седой бородой, это нарушает правду кино, потому что там правда в подлинности. Драка в кино — это не пластический этюд, поставленный мастером сценического движения, а настоящая драка, по возможности без дураков, и смерть воспринимается не как действенное воплощение драматургической мысли, после чего актер встает и раскланивается, а как подлинная смерть во всей ее необратимости...

Однако это вовсе не значит, что чем меньше процеживать живую реальность сквозь художественные фильтры, тем скорее запечатленная на пленке жизнь приблизится к правде. В той же мере, в какой хорошая фотография может сказать о человеке больше, нежели случайный взгляд, брошенный на его лицо, кадры игрового фильма могут раскрыть жизненное явление глубже и полнее, чем зафиксировавший его хроникальный сю-

жет. Ведь событие, вырванное из жизни и перенесенное на кинопленку, не становится фактом искусства, если в нем не преломлены дух и смысл современности или определенного исторического момента. Но даже если оно «вырвано из жизни» не наугад, а потому, что именно в нем отразилось нечто, на ваш взгляд, существенное, его все равно необходимо пропустить сквозь горнило фантазии, прежде чем дать ему новое воплощение на бумаге в виде литературного сценария, которое затем, с помощью режиссера, актеров и всей киногруппы, переживает еще одно воплощение, став другой *жизнью* — жизнью кинематографической. Таков этот круговорот. И вот эта *другая жизнь* должна быть более отобранной, более выразительной, а следовательно, и более значительной, нежели реальная, потому что она фиксирует не то, что было (это область документального кино), а то, что *могло бы быть,* в прошлом ли, в настоящем ли, как наиболее полное отражение существенных сторон истории или действительности.

Скажу честно, я не разделяю страсти к фактографии, не понимаю желания во что бы то ни стало буквально воспроизвести действительное происшествие. Я за вольное фантазирование в избранном материале, конечно, после его тщательного изучения. Не побоюсь признаться — я за СОЧИНИТЕЛЬСТВО.

Что ж, видно, уже пора переходить к разговору о сочинении сценариев.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ

Остановка в пути

Итак, сочинение сценариев художественных, а точнее, игровых фильмов (ведь художественными могут быть и документальные, и научно-популярные), или, так теперь называют эту профессию, — кинодраматургия.

КИНОДРАМАТУРГИЯ — дитя XX века, новый вид литературы, с некоторых пор законный, хотя его законность и полноправие нередко подвергаются сомнению. Высокий вид, потому что сценарий должен отражать жизнь в той же мере, в какой ее отражает большая литература, и быть художественно завершенным, имеющим самостоятельную ценность. И в то же время это вид подчиненный, ибо он — остановка в пути кинематографического процесса. Как ни хороша эта остановка, которая называется СЦЕНАРИЙ, хочется, любопытство гонит, отправиться в дальнейший путь, по запланированному маршруту, до пункта, который называется ФИЛЬМ. Но на этом отрезке дороги мы передаем руль в чужие руки. И наш, как мы уверены, прекрасный драматический механизм иногда вдруг теряет скорость, начинает вилять и пробуксовывать. Иначе говоря, наша, казалось бы, совершенная конструкция становится всего лишь поводом, материалом, полуфабрикатом, называйте как хотите, для энергичной деятельности других людей. Пережить это очень трудно, потому что их руки нередко бывают не той чуткости, не той нежности, не той мужественности, какими мы их представляли, поскольку

ку руки эти, оказывается, служат иным творческим и прагматическим задачам, а иногда и действуют сообразно иному уровню совести и иному честолюбию, чем то, что гнало нас, когда мы сочиняли свое произведение. Единомышленники в искусстве встречаются, увы, не так уж часто. Но, к счастью, все же встречаются!

Этот этап в кинопроцессе считается этапом режиссерского доминирования, самовыражения, давления режиссерского мировидения, я не хочу сказать, мировоззрения, которое у нас предполагается единым, но вот видение мира может быть разным. И если это видение мира не совпадает с нашим видением мира, то возникает некий перекос в реализации сценария.

Судьба сценариста — судьба драматичная, и, как всякая драматичная судьба, она реализуется в борениях. Его взаимоотношения с режиссером становятся подчас конфликтными. И «жанр» этих взаимоотношений может быть любым, от розовой пасторали до трагикомедии, иногда даже с убийством. Эти отношения могут быть никчемными. Но всегда сценаристу надо обладать мужеством, а может быть, и долей легкомыслия, чтобы, зная, куда он идет, и предполагая, что его ожидает, все же идти, идти...

Говоря о взаимоотношениях сценаристов и режиссеров, я не могу не вспомнить с любовью и глубоким уважением человека, который долго был главою советских кинодраматургов, — удивительно яркую личность, Алексея Яковлевича Каплера.

Памятование Каплера

Я был наслышан об Алексее Яковлевиче Каплере задолго до того дня, как мы познакомились. Знал о нем, как об авторе знаменитых в те давние времена фильмов. Слышал о нем, как о человеке с рыцарским строем души, как о художнике, одержимом в своих пристрастиях. Образ Каплера всегда был окутан весьма привлекательным романтическим флером. Уже потом, когда мы подружились, — надеюсь, что могу так сказать, — я понял, что главной стихией его существа было желание

любить. Он обладал уникальной способностью окружать предметы своих увлечений, а ими могли быть и друзья, и женщины, и произведения искусства, чем-либо захватившие его, такой интенсивной атмосферой восхищения, что не поддаться ей было поистине невозможно.

Восторженные речи Каплера казались чрезмерными. Эмоции захлестывали его, и, даже когда я был с ним решительно не согласен, у меня не хватало энергии перечить ему — все равно он в своей одержимости не услышал бы возражений. Но в его оценках, несмотря на их явную субъективность, не бывало умысла, искренний, подчас даже наивный порыв всегда владел им. Хотя он и кипятился в спорах, он никогда не бывал высокомерен с теми, кто думал иначе. Каплер не считал себя хранителем истины «в последней инстанции». Его по-молодому горячие славословия возникали обычно спонтанно, как, впрочем, и его гнев. А гневен он бывал, да еще как!.. Он просто приходил в ярость, когда покушались на достоинство нашей профессии, когда ущемлялись самолюбие или интересы его товарищей по перу. Он никак не мог смириться с тем, что слово *паритет,* такое естественное в былых взаимоотношениях постановщика фильма со сценаристом, повсеместно заменилось на *приоритет* режиссера. Что режиссеры, вне зависимости от опыта, таланта, склонности к сочинительству, по уже утвердившемуся с некоторых пор неписаному порядку становились явными или скрытыми соавторами кинодраматурга. Все чаще и чаще в рекламных плакатах и в рецензиях на фильмы отсутствовало имя сценариста, и древняя мысль о том, что «вначале было Слово», никого не вразумляла.

Вне борьбы за утверждение сценария как основы фильма, как самостоятельного и полноправного литературного жанра, имеющего все основания увековечивать себя в журналах и книгах, невозможно понять личности Каплера. Его общественный темперамент был велик. На общественную деятельность он не жалел ни сил, ни времени. Его обычная приветливая, улыбчивая корректность сменялась жесткой резкостью, когда дело шло о престиже нашей корпорации. Вообще его гармоничная натура на удивление соответствовала его внешности, его

манерам. Он никогда, на моей памяти, не бывал самоуверен и нарочито авторитарен. Он, несомненно, был нашим лидером и достойно представлял нас и дома, и за рубежом. Мы все помним, каким импозантным хозяином он бывал, когда в качестве вице-президента Международной лиги кинодраматургов принимал в Союзе кинематографистов СССР сценаристов со всех концов земли, как весело вел заседания, как мило, чуть старомодно острил, как заразительно хохотал на любую толковую шутку, каким тактичным и опытным полемистом он был, каким уважением пользовался. Да и в самом деле он был на редкость очаровательным человеком.

Как быстро повседневность становится историей! Легкая, незамутненная творческая атмосфера на собраниях кинодраматургов, руководимых Каплером, еще хранится в памяти. Чувства, объединяющие тогда нас всех, были доброжелательными, дружественными. Как хотелось читать свои свеженаписанные сценарии товарищам по секции, какими заинтересованными, непринужденными бывали обсуждения. И когда теперь мы иногда с ровесниками начинаем вспоминать, как и кто именно читал вслух свое сочинение и как его потом разбирали, то ностальгически улыбаемся. А это кое-что да значит!..

Светлая ему память!..

Структурные модули человеческих коллизий

В любом художественном творчестве наступает миг, когда автор вдруг чувствует, что сделано все, что уже, как говорил Твардовский, «ни прибавить, ни убавить», что вещь доведена, по его же словам, «до полной, необратимой отчетливости», что она уже готова отделиться от него.

Сценарий закончен, и мы относим его на студию. Пока он еще не полностью оторван от нас, но он уже и не совсем наш. Его начинают исследовать, вскрывать, препарировать, стремясь обнаружить врожденные пороки или благоприобретенные болезни, наконец ставят диагноз и предлагают лечение, и если он в результате

этих действий испускает дух, то и реанимируют. И мы снова садимся за стол, за машинку, заново начинаем придавать ему привлекательный вид и собираем все оставшиеся силы для обольщения. Обольщения всех, кто имел к нему хоть какое-то касательство. От нашего милого редактора до... уж и не знаю, кого назвать. И вот, наконец, режиссер — он появляется, «как долгожданный сюрприз» (помните выражение Карлсона, который живет на крыше?) — и часто все начинается «по новой», с препарированием, с испусканием духа, и если удача сопутствует нам, то и с реанимацией.

Чем же должен сценарий обольстить многих и столь разных людей? Ну, прежде всего темой. Причем такой темой, которая и через два-три года окажется существенной. Ведь с момента сочинения и утверждения заявки до выхода картины на экраны проходит как минимум два с половиной года. Так что наша прозорливость должна подсказать нам такой поворот в избранном материале, чтобы он не потерял за этот немалый срок своей значительности. Сценарист должен быть в какой-то мере футурологом, он должен прогнозировать современность замысла, напитать его своим пониманием жизни. Сценарист должен не только знать пульс нынешнего кинематографа, но и предполагать, каким он окажется через несколько лет. Он должен находить такую форму литературной записи своего сценария, чтобы она по возможности толкала фантазию режиссера на новые, уже смутно предощущаемые кинематографические решения. И еще много всякого «он должен»... А если короче, то сценарий на современную тему обязан отвечать, как мне представляется, двум главным требованиям: быть по-новому содержательным и вместе с тем соответствовать, если угодно, вечным коллективным потребностям зрителей.

Характер таких коллективных потребностей легко проследить на примере двух широкоизвестных народных песен: «Шумел камыш» и «Хаз Булат». В чем истоки их неиссякаемой популярности, почему они на протяжении стольких десятков лет кочуют от одного застолья к другому? Ведь за это время рождалось столько новых песен, которые тоже пелись хором, но потом умирали, а

вот эти две, как и еще некоторые другие, оказались почему-то, так сказать, бессмертными.

Если вынести за скобки навязчивые красоты и старомодность их словесной аранжировки и местами откровенную пошлость интонации, то останется сюжетная структура. Начнем с первой: «Шумел камыш, деревья гнулись, а ночка темная была...» — это предлагаемые обстоятельства в духе традиционного романтического пейзажа. А вот — завязка действия и появление героев: «Одна возлюбленная пара всю ночь гуляла до утра». И тут же начинается развитие сюжета, поначалу такое безоблачное: «Он пел ей песни тихим тоном, она заснула крепким сном». А далее следует нарастание драматической ситуации, развернутое в куплетных перипетиях по архетипу «Коварства и любви», к слову сказать, по тому же, по которому шел Карамзин в своей «Бедной Лизе». И финал: «А поутру она проснулась, кругом помятая трава...» Каждый из поющих, несомненно, видит перед глазами эту печальную картину, сопереживает всему, что произошло, ставит себя на место обесчещенной девушки и вместе с неведомым автором делает очевидный нравственный вывод: «...но не одна трава помята, помята девичья душа». Видимо, редкостная живучесть этой песни заключается в том, что рассказанная в ней печальная история об обманутом доверии наивного сердца никогда не утратит своей жизненности, и «Шумел камыш» будет петься до тех пор, пока будут существовать на свете обманутые возлюбленные и коварные соблазнители. А значит, песня эта вечна, она сродни эпосу.

Сродни эпосу и «Хаз Булат удалой», если отбросить его экзотичность, которая, впрочем, тоже отвечает неизбывной народной потребности. (Достаточно вспомнить хотя бы Шемаханскую царицу из «Сказки о золотом петушке» или лермонтовского «Мцыри».) По популярности песня эта бьет, наверно, все рекорды. Поколения сменяют поколения, и неизменно «Хаз Булата» родители оставляют детям в наследство. Как же строится тут конфликт? «Хаз Булат удалой, бедна сакля твоя» — вот место действия. И сразу же начинается крайне острая завязка: «...золотою казной я осыплю тебя, дам

коня, дам кинжал, дам винтовку свою, а за это за все ты отдай мне жену...» Всего, чем обладал богатый молодой воин, он готов лишиться ради любимой. Но, поняв, что Хаз Булата купить нельзя, он пытается сломить его горькой правдой. Как удар кинжала, звучат его злые слова: «...ты уж стар, ты уж сед, ей с тобой не житье, с молодых юных лет ты погубишь ее...» И дальше идет длинное повествование с драматическими перипетиями, кадровый монтаж которых напоминает житийные клейма древней иконописи. Трагический конец этого «песенного сценария» тоже отвечает душевной потребности людей. Недаром ее поют с надрывом, со слезой, въяве переживая печальные судьбы героев и безусловно испытывая при этом душевное очищение.

Ну, как не восхититься безымянными авторами этих песен! Они сумели в предельно общедоступной форме закрепить непреходящие человеческие столкновения, которые не могут не вызывать интереса и сопереживания во все времена.

Разгадка нестарения этих песен заключена в том, что каждое поколение заполняет эти, условно говоря, структурные модули своим жизненным опытом, всем тем, что людям удалось узнать, увидеть, испытать одним словом, пережить. Поэтому их хоровое исполнение и вызывает у каждого такой наплыв чувств. Этим проверенным временем богатством сценарист не вправе пренебрегать. Ведь все эти песни — готовые заявки на сценарии.

Кстати, случайно ли то, что на заре своего существования русский кинематограф так охотно экранизировал всяческие песни и романсы? «Вниз по матушке по Волге», «Запрягу я тройку борзых», «Ее влекло бушующее море»...

Мне представляется, что сценарий вызывает интерес, только если, рассказывая о современной действительности, автор сумеет обнаружить в ней, так сказать, структурные модули извечных человеческих коллизий, тем самым как бы мифологизируя жизнь.

Поймите меня правильно, я вовсе не призываю к повторению «вечных сюжетов», наоборот, сюжет всякий раз должен быть новым, почерпнутым из постоянно ме-

няющейся жизни, но он должен содержать в себе извечные формулы человеческих страстей, открывая тем самым путь к истинно глубокому сопереживанию зрителя.

А теперь самое время вернуться к вопросу, который был поставлен в самом начале: так как же все-таки, можно ли научиться писать сценарии, или нет?

Впрочем, в самом общем виде я на него уже ответил, причем весьма уклончиво: *иногда* можно. Сейчас попробую уточнить, что значит *иногда*.

Кинодраматургия, как и всякое искусство, имеет свою ремесленную основу, свои приемы практической реализации того, что замыслил художник. Вот этому и можно научить, а научить «нечто замыслить» куда труднее. Чтобы изваять скульптуру, надо взять глыбу мрамора и отсечь от нее все лишнее, — так определил свою работу Микеланджело, а вслед за ним и Роден. Если, исходя из этого, подойти к обучению сценарному делу, то я бы сказал, что научить увидеть в глыбе мрамора заточенную в ней фигуру нельзя, а показать те приемы, с помощью которых эта фигура будет выпростана из глыбы, можно. Иными словами, обучить видеть в потоке жизни ситуацию, таящую в себе продуктивный для кинематографического воплощения сюжет, нельзя, но обучить тех, кто его находит, умению эти сюжеты выстроить и драматургически разработать, можно.

Впрочем, я, видимо, чересчур категорично употребил слово «нельзя». Художественная зоркость, фантазия, как и музыкальный слух, в той или иной степени есть у всех, однако у многих они находятся в неразвитом состоянии. Ну какой смысл, скажем, профессионально заниматься музыкой тому, у кого скверный слух и вялые пальцы? И точно так же, какой смысл заниматься кинодраматургией человеку, у которого плохо обстоит дело с художественной зоркостью и подвижностью фантазии? Эти качества сценаристу трудно чем-либо заменить, даже если у него железная логика и он освоил приемы конструирования драматического действия. Да и что говорить, трудно, но до известной степени все же можно. Есть люди, которые так работают в кино всю свою жизнь, но, будем откровенны, завидовать им нечего.

Все начинается с творческого импульса

Отчего только не возникает *творческий импульс!* Увиденная в жизни сценка, поразившая воображение, чей-то рассказ, облик случайно встреченного человека, взбудораживший фантазию, обрывок услышанного чужого разговора, фраза в книге или запавшая в душу строчка стиха, неожиданно найденная вещь, да мало ли что еще... В каждом таком случае происходит столкновение чего-то, лежащего вне нас, с миром нашей души. И это столкновение, подобно огниву, высекает искру, которая и есть то, что я называю *творческим импульсом*. Иначе говоря, это реакция художественной натуры на «укол» какого-то жизненного впечатления, причем она может возникнуть не только на конкретное впечатление, но и на нечто умозрительное, например, на афоризм или на парадоксально сформулированную мысль.

Таким «возбудителем» может быть, наконец, и заказ киностудии, предложение написать сценарий на ту или иную тему, если, конечно, эта тема лежит в круге ваших творческих намерений. И всякий раз, какова бы ни была причина возникновения творческого импульса, он, именно он, включает механизм сценарного сочинительства.

Импульс этот, как вспышка, озаряет нашу фантазию, наше сознание, напрягает нашу творческую волю, и мы уже не властны освободиться от него, нам трудно переключить свои мысли на что-либо, не имеющее к нему прямого отношения, мы словно завербованы. Поначалу мы даже не ощущаем разницы между тем, какими были до того, как творческий импульс овладел нами, и тем, какими стали после этого. Его вторжение в наше сознание подобно чуду, такому же, как, скажем, переход из комнаты в комнату, как переступание порога. Только что мы были в этой комнате, глядь, крошечный шаг, и мы уже в другой. Только что мы были *здесь*, и вот уже *там*, с сонмом новых впечатлений, с миром новых возможностей. Этот миг, который мы часто не замечаем, когда включаемся в новое дело, потому что не отдаем себе в нем отчета, этот переход от

паузы в работе к появлению нового замысла и происходит в результате творческого импульса.

Творческий импульс чаще всего связан с состоянием *удивления.*

«Удивительный — рождающий удивление, чудный, странный, необычайный или необычный, чрезвычайный, дивный, изумительный, необыкновенный, исключительный, ахальный» — вот какой ряд синонимов выстраивает В. Даль в своем «Толковом словаре живого великорусского языка» (т. 4, с. 473).

Какое странное, неожиданное и свежее это старинное слово *ахальный!* Оно происходит от восклицания — ах! — перед чем-то необычайным: «Ах, как это прекрасно!..» Такую оценку может вызвать человек, встреча с которым вызывает восхищение: «Ах, какой он мужественный!.. Ах, какая вы!..» И событие, до такой степени дивное и исключительное, что, явившись его свидетелем или участником, без «ах!» решительно не обойтись. И явление природы, изумляющее необычайностью красоты или еще чем-то поражающее воображение.

Вот это «ах!» и есть та самая искорка, которая осветит тайный уголок вашей души, то зернышко, которое, попав в почву вашего ума и ваших чувств, даст поразительный росток и чудесно и неожиданно расцветет. Это «ах!» — этот крик изумления перед явлением с положительным ли, или с отрицательным знаком — и есть тот творческий импульс, та изначальная причина, которая поведет за собой непредполагаемые художественные следствия.

Редко, когда это «ах!» приходит сразу. Оно появляется, когда вы сосредоточиваетесь на чем-то. Так вот оно что! Так вот какова природа этого! Так вот какие предпосылки этого явления! Ах, боже ты мой! Как я не догадался об этом раньше! И начинается разматывание «ах!-обстоятельств» вокруг предмета, вокруг явления. Начинается прощупывание, которое сродни осязанию, начинается тщательное выдумывание подробностей, связанных с каким-то явлением или человеком, и вы постепенно набираете сведения о том, чем можно удивить людей, как можно ярче передать им свое восприятие занимающих вас необычайных обстоятельств, которые вы

углядели зорче других, увидели ярче других, глубже разобрались в них, да еще и рассказать обо всем этом сумеете внятнее и забавнее, нежели другие.

«Я — актриса»

Когда сценарист впервые слышит предложение о новой работе, его сознание мгновенно перестраивается. Творческий импульс вонзается в него, и поток фантазии стремительно летит в пока еще такую призрачную цель.

Лет с десять тому назад мне на «Ленфильме» предложили написать сценарий о Вере Федоровне Комиссаржевской.

Меня словно обдало жаром. Пожалуй, только тогда я так резко понял, как страдаю без театра. Меня же фактически выгнали из него в те самые «космополитские» годы. А тут я снова вернусь в театр, хотя бы на время съемок фильма. Ведь за годы работы в театре я сносил, наверное, с дюжину подметок...

Об этом театральном поверии мне рассказал рабочий сцены Захар Васильевич. Это был профессионал, всю жизнь «протрубивший» на сцене. И отец его был рабочим сцены у Зимина, и дед еще в крепостном театре, у помещика. Все мужики из их деревни испокон веку уходили на заработки в театральные города в рабочие сцены. Был, оказывается, в России такой промысел...

Он видел и Орленева, и Адельгеймов, и Сальвини, и Блюменталь-Тамарину. Он точно знал, в каком спектакле есть «тон», а в каком — нет, какой спектакль будет «кормить», а какой — нет, хоть разорвись. Он по старинной традиции зашивал половины занавеса в день премьеры, чтобы автор пьесы заплатил выкуп рабочим, и тогда занавес расшивали. Мы с Ильей тоже платили ему на первом спектакле нашей «Моей фирмы»... Так вот, этот Захар Васильевич говорил, что есть примета: кто сносит в театре подметки, тот из театра не уйдет. А я ушел. Так сложилось. Но, видит бог, когда я попадаю за кулисы по какому-нибудь делу, у меня горько сжимается сердце. И до сих пор не покидает чувство,

что счеты с театром у меня не сведены, и я все жду и жду какого-то чуда...

Вот история Комиссаржевской и явилась для меня таким чудом. Ведь пройти вместе с великой артисткой весь ее путь от первого чувства влечения к сцене до трагической гибели в бог знает какой дали от дома, чуть ли не на спектакле — это ли не перст судьбы?..

О Вере Федоровне написано много и многими — и писателями, и любителями, и почитателями, и артистами. «Солнцем России» называли ее современники, и это было так. Писали о ней глубоко и поверхностно, с эффектом присутствия и отчужденно, со стороны. Короткий актерский век Комиссаржевской, ее вдохновенные прозрения женского сердца, ее постижения иррациональной жизни человеческого духа, ее импульсивная жертвенность, ее самоотверженная любовь, безумие самоотречения...

Идея рассказать о судьбе великой актрисы захватила меня. И в этой работе мне должно было помочь мое знание практики театра, его повседневности и праздников, его восторженной чистоты и злокозненного вероломства, бескорыстных страстей и аспидской зависти, сердечной широты и судорог душевного скопидомства, имбирного запаха сцены, кулисной пыли, горной гулкости пустого зала, ошеломляющей светлости выносного софита и затаенной тьмы колосниковой выси... Все это перемешалось во мне, спрессовалось воедино и заполнило мое нутро непереносимой тяжестью неиссякаемой памяти. Прямо до галлюцинаторных видений.

Я точно знал, как она гримируется, какими движениями, как разглядывает себя в трельяжном зеркале. Какое у нее выражение глаз, когда грим ей не нравится, а какое, когда нравится. Я предполагал ее тайные улыбки, ее лицо во гневе, ее пластические импровизации в духе Айседоры Дункан и рокотанье недр ее голоса... Она являлась в моих видениях, словно феномен времен года, как весна и осень, как лето и зима, всегда такие ожидаемые и никогда не соответствующие предположению...

Я ненавидел ее фотографии, застылые и муляжные. В то время снимали с огромной выдержкой, когда в течение бесконечно долгих секунд, протекающих с того мига, как фотограф сдергивает бархатную шапочку с объектива, до мига, когда он снова ее наденет, протекала, казалось, вечность, а надо застыть в неподвижности и с усилием делать вид, что мгновенье поймано.

Комиссаржевская не была, как мне теперь кажется, эталоном женской красоты. Ее фотографии были похожи на снимки выпускниц Высших женских курсов, будущих земских врачей. Такие же чуть навыкате глаза, такая же пышная прическа с пучком на темени, такие же блузки, такие же юбки... Но несмотря на весь этот типичнейший внешний вид стремящихся к эмансипации российских дам, было в ее облике, если приглядеться, нечто такое, что, случись обратить на это внимание, ты надолго лишался покоя. Глаза молодых женщин-врачей по-ученически старательно глядели в объектив, а взгляд Комиссаржевской был обращен не «вовне», а «внутрь», в глубину своей души, и выражал не «вот она — я», а «найдите меня во мне»... Насколько богаче и достоверней представлена для потомков с помощью кинематографа, хроники, видеоклипов, скажем, Марина Неелова, насколько внуки наши будут о ней больше знать, нежели мы, сыновья тех, кто был удостоен счастья видеть Комиссаржевскую на сцене, можем вживе представить ее себе...

Вот эта надежда, надежда сопутствовать Комиссаржевской в ее многотрудной, великой и такой горькой жизни, прямо швырнула меня в сочинение сценария «Я — актриса». Исполнительница роли Комиссаржевской нашлась замечательная — Наталья Сайко. Я просто физически страдаю, что так много удивительно тонких и глубоких сцен не вошло в окончательную версию фильма!.. Что делать? Художественный отбор подчас отбирает у произведения и художественное. Картину снял яркий режиссер, большой знаток театра Виктор Соколов. Она идет до сих пор то тут, то там, ее демонстрировали на телеэкране для многих миллионов человек, и мне известно, что она имеет своих приверженцев, поклонников, благодарных Сайко, как и я, что в конце двадцатого века она подарила В.Ф. Комиссаржевской другую жизнь.

«Цветок»

Есть у Пушкина стихотворение под названием «Цветок».

«Цветок засохший, безуханный,
Забытый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:
Где цвел? когда? какой весною?
И долго ль цвел? и сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?
На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?
И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?»

Вот какое прекрасное стихотворение!

Итак, проследим на этом стихотворении, что же было с Пушкиным, как он вел себя, получив этот странный импульс, творческий импульс по нашей терминологии, когда, открыв книжку, он скорее почувствовал, нежели заметил, что между страничками что-то лежит. Что же это что-то? Ах, это цветок. Тонкий, прозрачный, донельзя засушенный цветок. Когда же эту книгу брали? — наверно, подумал Пушкин. — Не знаю... Она, вроде, всегда здесь стояла. И как попал сюда этот цветок? Он так тонок, как крылышко бабочки, прозрачен, как подсвеченная слюда. Он сохраняет форму цветка, но в то же время это уже не цветок, это — идея цветка. «Цветок засохший», такой, что даже его тронуть нельзя, чтобы не обломить. «Безуханный» — ничем не пахнущий, с совершенно пропавшим запахом живого растения. «Забытый в книге» — иначе его бы взяли, если б он не был забыт. «Вижу я» — вот и таинственное зернышко влетело в гениальную голову.

Он увидел! Что же сейчас произойдет с этим зернышком? А вот что: «И вот уже мечтою странной душа наполнилась моя». Смотрите, из каких интересных слов состоит эта фраза. «Вот уже», то есть не в дальнейшем, а вот *уже сейчас*, в сей миг наполнилась. «Мечтою», то есть даром предполагать, воспарять в предчувствиях, не *думою* странной, не *мыслью* странной, написал Пушкин, но «мечтою странной», то есть необычной, «душа наполнилась», заняла весь ее объем. Что же заполняет собою мечта? Голову, ведь она все-таки мысль? А вот у Пушкина она наполнила душу, и потому она странная, эта мечта. А затем начинается эпизод «расследования». Причем расследования по всем правилам следовательского искусства. Задаются вопросы только необходимые, а в совокупности и достаточные для того, чтобы мочь составить по этому поводу квалифицированное заключение. «Где цвел? когда?» Сколько лет этой тончайшей слюдяной чешуйке, этим прозрачным крылышкам? На это нет ответа. «Какой весною?» Весною, потому что это, видимо, весенний цветок, явно весенний. «И долго ль цвел?» Дожил ли он до полного цветения? Или ему помешали расцвести? «И сорван кем?» Кто же сорвал его, это чудо природы? И почему? «Чужой?» — это для него, для Пушкина, чужой. «Знакомой ли рукою?» Может быть, это те люди, которые здесь живут, или их родственники, или их дети? Или соседи? Или... Видите, сколько вопросов возникает у Пушкина...

Вот и Станиславский говорит, что для того, чтобы актер или режиссер занимались своим делом продуктивно, художественно, каждый из них должен ответить на ряд точно поставленных вопросов, связанных с обстоятельствами места действия и залогами отношений человека к миру, его окружающему, и к людям, являющимися его сценическими партнерами. Ответить на вопросы того же типа, что и задал себе, как мы предполагаем, Пушкин. Из этого можно сделать вывод, что методология творчества у Станиславского и у Пушкина, писавшего это стихотворение, в принципе своем сходная. Чувственное восприятие мира, требующее конкретно-чувственных ответов.

«Где цвел? когда? какой весною? И долго ль цвел? и

сорван кем? Чужой, знакомой ли рукою? И положен сюда зачем?» Каждая фраза, каждое слово сопровождено вопросительным знаком. И ни на один вопрос нет ответа. А раз ответов нет, то тогда начинает работать творческое воображение, включается механизм фантазирования и поэт начинает эти ответы сочинять. Предполагать. Творить. «На память нежного ль свиданья или разлуки роковой, Иль одинокого гулянья в тиши полей, в тени лесной?» И вот он поднимается на следующую ступень проникновения в ситуацию.

Память нежного свиданья. Кого и с кем? Или разлуки роковой? Увы, встреча, видно, не стала началом счастливого союза двух людей, наоборот, каждый из них оказался обреченным на дальнейшее печальное одиночество. Ну, конечно же: иль одинокого гулянья. Они, эти неведомые нам герои поэтического повествования, гуляли одиноко, каждый сам по себе, полные грустных дум и душевной печали, и размышляли о переполнявших их чувствах в тиши полей, в тени лесной. И Пушкин предполагает их дальнейшую судьбу. «И жив ли тот, и та жива ли? И нынче где их уголок?» И совсем печальный финал прозревает он в этой такой простой истории: «Или уже они увяли, как сей неведомый цветок?» Потому что образы одиночества, безжизненности, горькой памяти о чем-то давно прошедшем затаены в этом цветке.

Вот такие печальные размышления, возможно, родились в голове поэта, когда он однажды невзначай увидел скрытый между страницами книжки засушенный цветок и *удивился* ему, а это значит, что цветок этот произвел на него «чудное, странное, необычайное, чрезвычайное, дивное, изумительное, áхальное» впечатление.

Талант удивлять

Удивление — один из великих даров, отпущенных человеку. Видимо, это главная личностная реакция на мир, причем реакция творческая, всегда предусматривающая некий сравнительный, а следовательно, образный момент. Он прекрасен как... Она похожа на... Это

вроде... Кто бы мог предположить, что... и то и это так... В состоянии удивления — все творцы, научные ли, художественные, но творцы непременно. Изумившись факту падения яблока, Ньютон принялся размышлять, почему все-таки оно упало на траву, а, скажем, Сезанн написал знаменитый натюрморт.

В процессах удивления время как бы изменяет свой привычный бег. Оно либо ускоряется, либо замедляется до чрезвычайности, и интенсивность духовной жизни повышается многократно. Неужели уже два часа пролетело?.. Всего пять минут прошло, а мне показалось — бог знает сколько!..

Незнакомые предметы или явления удивляют, изумляют, приводят в состояние остолбенения, ошеломления. Вспомните маленьких детей. Как часто они, увидев стрекозу или бабочку, застывают перед ними с такой степенью сосредоточенности, что даже не слышат, когда их окликают, они заняты постижением мира. И вновь обретают способность двигаться лишь после того, как рассмотрят то, что их поразило, во всех подробностях. Говорят, что дети растут во сне. Точно так же, я уверен, можно сказать, что они зрелеют в застываниях. Потому что в эти минуты мир оборачивается к растущему человечку одновременно и тривиальными и неожиданными сторонами. Тривиальными с точки зрения опыта человечества и неожиданными с точки зрения личного опыта.

— Ну, что ты застыл, ты что, бабочки не видел?

А он видел много бабочек, но как-то не обращал на них внимания, а тут вдруг увидел эту бабочку и обратил на нее внимание и стал разглядывать это чудо природы с его пестрыми крыльями, длинными усиками и продолговатым тельцем. А точка зрения — теперь уже в буквальном смысле — у ребенка иная, нежели у взрослых. Мы видим бабочку и в другом ракурсе, и на другом расстоянии от себя, чем дети. Когда ты после многолетнего перерыва вновь приезжаешь туда, где жил, когда был маленьким, тебя поражает несоответствие реальных пространственных соотношений с теми, что хранит твоя память.

Однажды я приехал в подмосковную деревню, в тот

дом, где жил пятилетним, чтобы снять дачу, — у нас только что родился сын. С детства я ни разу там не был, но хорошо помнил, каким большим было расстояние от террасы до забора, до которого надо было долго бежать, чтобы выручиться, когда играли в прятки. А забор-то на самом деле был всего в нескольких шагах от террасы. Клумбу, казавшуюся мне тогда горой, я теперь мог бы перепрыгнуть...

И вот мы, взрослые, своим прагматическим, нехудожественным отношением к предмету, которым ребенок заинтересовался, разрушаем взволновавшее его удивление, и этого он не может нам простить... Ведь правда, если мы не понимаем, что за радость увидеть бабочку, то какие же мы ему добрые друзья?

День ребенка по количеству эмоциональных затрат, затрат воображения, во много раз значительнее, чем день взрослого, потому что все вызывает удивление, решительно все, попадающееся в поле восприятия любого из органов чувств. И чьи это ноги торчат из «авоськи»? И почему у старенького дяденьки нос словно из апельсиновой кожуры? И почему от клумбы пахнет рыбой? И — вот это да! И там тоже — вот это да! «Знаешь, на кого они похожи? (это об облаках). На верблюдов, им тут лучше, чем в пустыне, потому что когда кругом желтое, пить хочется еще в тысячу раз больше». Вот и угонись за этой мыслью, сколько в ней наивных художественных открытий!.. Недаром Станиславский учил актеров детской реакции на мир. Оцените! Увидьте необычное в, казалось бы, обычном! Освободите свою восприимчивость от привычных осмыслений, будоражьте свою фантазию! Приобщайтесь к обстоятельствам якобы впервые. Протрите глаза души, и мир, люди, поступки человеческие предстанут перед вами в своем первородном значении, изумят вас физическим и духовным многоцветием, поэтической сущностью, композиционной неожиданностью, стихийным драматизмом.

На первой режиссерской конференции ВТО в 1938 году С.М. Михоэлс в своей речи сказал примерно следующее (слов точных не помню — мне было тогда 18 лет, — но я до сих пор помню суть и даже его интонации):

— Перед человеком лежит огромный объективный

мир, и человек вперяет в этот мир свой взор. Он познает его страстно, так же страстно, как Авраам познал Сару. А физиологи учат, что дно глаза состоит из тех же клеток, что и мозг... Человек мозгом своим в страстном исступлении познает мир...

Если я и ошибаюсь — повторяю, я цитирую по памяти, — то в самой малости, так как слова эти глубоко поразили меня тогда.

Памятование Михоэлса

Если бы заранее знать, что запомнится в твоей жизни, а что нет!..

Необъяснимо, почему детство мое во многом покинуло мою память. Почему военные годы спрессовались в душе так плотно, что один многоцветный кадрик воспоминаний почти невозможно отодрать от другого, чтобы не повредить его? Да и целые, так сказать, эпохи моей жизни забылись, и все тут.

Почему это?

«Знай, где упадешь, соломку бы подстелил». Да, знай, что забудешь, — силком бы заставил себя затвердить в памяти то какой-то разговор, то какую-то встречу, а то и целую историю, на которую ушли, быть может, годы твоей жизни.

Почему так много потеряно? Почему утратилось то, что в свое время было таким важным и составляло как бы содержание жизни? Да потому, говорят, что запоминается только яркое, а то, что было, ярким, видно, не назовешь.

Неправда, назовешь! Но забывается и яркое... Словно какая-то враждебная сила время от времени творит произвол, выбрасывая за порог памяти приметы былого.

Но иногда необъяснимо, как во сне, какое-нибудь давнее событие прямо вспыхивает перед внутренним взором. Непонятно, почему вдруг всплывают на поверхность сознания, казалось бы, никогда не вспоминаемые картины, и ты снова захвачен видениями прошлых лет, и ты снова во власти ушедших чувств. Помните у Гумилева? «Память, память, ты слабее год от года...» И все же...

В 1938 году, поступив в ГИТИС, я стал иногда бывать в Клубе мастеров искусств, в подвале жилого дома на Старо-Пименовском переулке. Там, к слову сказать, во время войны помещалась Оперно-драматическая студия Станиславского, куда меня взяли в январе 1943-го.

А в те довоенные годы в Клубе мастеров бывало тесно, шумно, накурено. Я гордо спускался вниз, показывал на пороге студенческий билет, как «имеющий право», и застывал чуть ли не на каждом шагу, узнавая тех, на кого мы в ту пору готовы были молиться. Вот, заслонив собою почти весь дверной проем, стоял гигант В.Л. Ершов, вот лукаво прищуривался М.М. Тарханов. Его я уже знал по институту — он вел актерский курс и ставил «Мещан». Я поклонился ему, он долго вглядывался в меня, потом, отбросив по направлению ко мне вескую свою кисть, пожал мне руку и сказал почему-то во множественном числе: «Почтительнейший привет молодежи».

Меня и до сих пор волнуют такие нежданные рукопожатия гениев. Я придаю им прямо-таки мистическое значение и льщу себя надеждой, что эти внезапные контакты не могут не сообщить мне хоть малую толику их великого духа.

Кого там только не было в тот раз! И Утесов в полосатых брюках и бежевых гамашах на башмаках. Он рассказывал что-то с акцентом, и стоявшие вокруг него корчились от хохота. О, как я хотел оказаться возле них! Невдалеке щебетала стайка балетных корифеек, уже в годах, но таких прелестных!.. Прошел злой как бес прыгун Виталий Лазаренко — я хорошо помнил, как он перелетел через стол президиума из конца в конец на юбилее Барсовой... Он, видимо, продулся в бильярд. Тамара Церетели с какими-то хвостами на шее и жестами эпохи нэпа. «Старики из Малого», как тогда говаривали посвященные, артист Лебедев со сбитой к правому плечу седой головой, словно у свифтовского лапутянина, да смуглокожий И.И. Лагутин с устрашающей многозубой ухмылкой упыря, оба в «прежних» касторовых тройках. Опереточные дивы прямо с концерта...

Коридор, одним концом переходящий в зал, облицованный темным деревом, с бильярдом и буфетными

столиками, а другим — в зрительный залик с маленькой эстрадой, был битком набит. Я, как пес, вертел головой направо и налево, стараясь узнать тех, кого знал в лицо...

...А ОНИ сидели в глубине коридора, у стенки, на украшенном тусклым золотом по пожелтевшему левкасу диване, сидели плотно, голова к голове, и о чем-то увлеченно говорили. Они были отъединены от всего шума и толчеи тем удивительным актерским умением сосредоточиваться в самых затруднительных обстоятельствах, которое Станиславский называл «публичным одиночеством». Но их одиночество было одиночеством двоих, они были так сосредоточены друг на друге, что вся сутолока вокруг, казалось, для них не существовала. Один элегантный, пожалуй, даже чересчур «выглаженный», несколько поджарый для своих лет, в сером костюме, при бантике, в пенсне с круглыми стеклами, плотно сидевшем на его долгом и прямом носу. Его седые в рыжину волосы были аккуратно разделены на косой пробор. Другой же — в темно-коричневой паре и галстуке, чуть задиравшем угол воротника, уже сильно полысевший, со взбитыми на висках темными патлами, этакими рогами, напоминающими пирамидальные тополя в сумерки, обороняющими крутой, словно крепостная стена, лоб, изрезанный глубокими морщинами. Когда они на миг замолкали, головы их были похожи на римские мраморные портреты каких-нибудь патриция и философа... До чего же умный был взгляд и у того и у другого. До чего проницательные глаза, красноречивые движения бровей. Я стоял у противоположной стены и сквозь створы двигающихся голов видел их то в профиль, то в труакар, то в фас.

Ведь это были Качалов и Михоэлс, и находились они на расстоянии пяти-шести шагов от меня! Михоэлс говорил что-то очень серьезно, и Качалов слушал тоже очень серьезно, поглаживая пальцами левой руки пальцы правой. Михоэлс сидел набычившись, выпятив нижнюю губу и стиснув между коленями сцепленные руки. Вот бы подойти к ним поближе, ведь я никогда не слышал их обычных, нетеатральных голосов. Потом они вдруг захохотали — от души, громко и долго, они

заходились от смеха, изнурялись, пытались заставить себя замолчать, но нет, снова хохот раздирал их рты, и они принимались раскачиваться, как китайские болванчики, и я почувствовал, что, глядя на них, и сам начинаю смеяться, да все громче, да все закатистей. Я отвернулся, потому что на меня стали обращать внимание — с чего бы это он один, вроде бы без причины, хохочет? А потом Качалов положил руку на плечо Михоэлсу, и Михоэлс уперся ладонью в отворот качаловского пиджака. И что-то такое милое, сердечное было в этой мизансцене, что не могло не запомниться. И запомнилось. Навсегда.

Ростом Михоэлс был не так уж высок, но крупноголов, плечист, коренаст. Его жесты бывали так выразительны, странны и царственно завершенны, что, казалось, словами их сопровождать не надо.

В ВТО в начале войны два титана сцены, Михоэлс и Зускин, играли кусочек из «Путешествия Веньямина III». Трудно поверить, но я почти забыл звуки их голосов и ритмы речей, но помню до мельчайших подробностей все движения Михоэлса — он шел от портального столба в глубину, а потом обратно, к авансцене, и по ней снова к тому портальному столбу. Перед моими глазами широкий твердопоступный шаг его сильных ног, которые, видно, устали, несмотря на всю выносливость, тащить грузное тело; его руки, которые, чтобы сохранить равновесие, то и дело опирались ладонями о воздух, и они, эти нижние слои воздушной плоти, оказывались опорой его рукам и удерживали его вертикально. Его могучие плечи были почти уже не в силах нести крупнокалиберное ядро плешивой головы, и шея от тяжести груза спрессовывалась, напрягаясь. И лишь торс, чуть покачиваясь из стороны в сторону, удерживал этот живой сосуд ума и чувств. Его голова рождала думы, исполненные мудрости и значения, они выталкивались из гнезда, как молодые орлы в свой первый полет, и все до единой воспаряли и не рушились наземь. И его тихое бормотание, словно тайные глубинные гулы перед землетрясением, путаясь в губах, вдруг срывалось в крик, от которого содрогались и стены и сердца... А Зускин, всегдашний сценический спутник

Михоэлса, жил на маршруте Веньямина III в своей особой шутовской манере. Он вился вокруг виноградной лозой, тщась усиками пальцев зацепиться за михоэлсовский монолит, и страдал, что ему это не удавалось. Духом своим, музыкальным облаком, пластическим выражением которого он явственно был, Зускин самозабвенно вихрился вокруг Веньямина III, уплотняя тот воздух, на который, чтобы не упасть, и опирался старый путник, из последних сил бредущий по пустой земле, под сухой стук пастушьего посоха о доски пола... И если бы меня спросили: что есть эпос? Я бы ответил: вот это.

Прошло несколько лет, в 1947 году театру Михоэлса запретили играть спектакли и директор Студии Станиславского попросил меня пойти на Малую Бронную и промерить ту сцену применительно к нашим декорациям. Видимо, мы собирались переезжать в это грозящее опустеть помещение. Я четко помню морозное солнечное утро, заметенные сверкающим снегом переулки вокруг Бронных улиц. Я весело шел пешком, и на душе у меня было легко — ведь мы вроде бы получали настоящее, свое театральное здание!.. Я взбежал по лестнице актерского подъезда. Широкий марш упирался в столик вахтерши. Это была худая пожилая женщина в теплом платке, перепоясывавшем крест-накрест телогрейку. Я объяснил ей, зачем пришел, она в ответ весьма многозначительно и скорбно улыбнулась и, указав рукой в коридор, сказала:

— Идите, пожалуйста... Туда... Он там...

Я пошел по полутемному коридору, мимо чуть приоткрытой двери — из узкой щели вырывался яркий солнечный луч. Проходя мимо, я с опаской кинул взгляд в эту щель — помещение казалось пустым. Ну, так и лучше, подумал я. Впереди, над дверным проемом, светился пожарный фонарик, видимо, над входом на сцену. Я толкнул обитую железом дверь. Конечно, это была сцена. Дежурная лампочка на треноге стояла посередке. Глаза уже привыкли к темноте, и я не спеша двинулся к рампе. Потом широкими, метровыми шагами промерил авансцену, карманы и глубину, записал цифры и оглядел темный, как яма, зал. Чуть отсвечивали во тьме спинки стульев и чуть посверкивали в вы-

шине хрустальные чечевицы люстры. Помню, я подумал об агорафобии — боязни открытого пространства, о Леониде Мироновиче Леонидове, страдавшем этим недугом последние годы своей актерской жизни. Как завораживающе страшен темный зал, этакая горизонтальная пропасть без конца и без края... Кажется, вырубленный кусок вселенной, отсеченный от ее бесконечности, плавает на поверхности космической тьмы.

В общем, что говорить, смерть театра подобна смерти человека, та же безысходная печаль, та же необратимость. Конец... У меня заныло сердце, и миссия моя представилась мне ужасной, какой-то мародерской. С чувством отвращения к себе я тронулся в обратный путь. Снова обитая железом дверь, полутемный коридор, только луч света, пересекавший его, был пошире.

— Кто? — раздался требовательный голос.

Я хотел было незаметно проскочить.

— Зайди! — потребовал голос.

Я подошел к двери и остановился на пороге.

Это был большой кабинет, видно, в нем и репетировали. За письменным столом сидел Михоэлс. Его сцепленные короткопалые мощные руки лежали на каких-то бумагах. Я поздоровался. Я впервые назвал его по имени и отчеству. Я впервые обращался к нему. Я сказал, что приходил прикинуть, как разместится наше оформление, когда мы будем играть тут выездные спектакли...

Он обратился ко мне на идиш.

Я сказал, что у нас дома по-еврейски не говорят.

— Горько, — сказал он, — горько, когда еврейский юноша не знает своего языка...

— А что вы будете играть на этой сцене? — спросил он.

Мне кажется теперь, что он заставил себя сказать «на этой» вместо «на нашей».

— «День чудесных обманов»... «Дуэнью»... Шеридана...

Он всякий раз коротко кивал и молча глядел на меня, потирая большим и указательным пальцами свою такую знаменитую, такую выразительную, такую волевую нижнюю губу...

— Иди, — вдруг сказал он и махнул рукой. — Зай гезунд... Будь здоров...

...Следующий и последний раз я видел его, когда стоял у гроба во время гражданской панихиды. Михоэлса не стало. В 1948 году он трагически погиб. Он поехал в Минск в командировку и был убит на улице по высочайшему приказу.

Когда траурный кортеж отъехал от театра, на крыше дома, что был на углу Тверского бульвара и Малой Бронной (этого дома уже нет), почти у самого конца ската крыши стоял старый на вид музыкант и играл на скрипке. Звуков слышно не было — все-таки четвертый этаж, и ветер, и уличные шумы... Но сердце сжималось от печали. Старик на фоне неба с немой скрипкой, и взвивающийся смычок...

Михоэлсу было тогда пятьдесят восемь лет. В Советском энциклопедическом словаре, изданном в 1980 году, сказано: «Сценические создания М. отличались философской глубиной, страстным темпераментом, остротой и монументальностью формы».

Все это правда!

Светлая ему память!..

Ложка в торцовом ракурсе

Постижение явлений и у мудрого Михоэлса, и у того мальчика, что замер, разглядывая бабочку, в конечном счете одно и то же, ибо в его основе лежит страстная первородность. Это восприятие не засорено ни очевидностью, ни пошлостью установившихся представлений. Но в первом случае могучая мысль рождает яркое чувство, а во втором — потрясение чувств от увиденного прокладывает путь к его осмыслению. Экватор единый — это постижение мира, а полюсы, от которых идет стремительное движение к нему, разные.

В.И. Немирович-Данченко и А.Д. Попов, которых мне довелось слушать в студенческие годы, говорили, каждый по-своему, об эмоциональной мысли и умном чувстве как о плодотворном и современном способе художественного исследования действительности. Искус-

ство, творчество — вот среда обитания этих гибридов мысли и чувства.

В «Детской энциклопедии», изданной Сытиным в 1913—1919 годах, в разделе «чем и как себя занять» помещены наряду со всевозможными загадками и ребусами рисунки каких-то странных предметов, назначение которых читатель должен определить. На одном из них изображена полусфера и маленький продолговатый овальчик на ее фоне. Никаких идей о том, что это такое, не возникает. Оказывается, это столовая ложка, лежащая выпуклостью вверх, нарисованная со стороны ручки. Она увидена художником, так сказать, в торец. Расчет и был на то, что никто не узнает в таком ракурсе обыкновенную ложку. Удивительный эффект получился именно потому, что предмет был взят сугубо бытовой, всем прекрасно знакомый. Неожиданность обычного запоминается.

Так вот, изображать «ложки в торцовом ракурсе» и есть, на мой взгляд, одна из главных задач сценариста. Чем знакомее само явление, показанное с неожиданной стороны, тем больше удивления вызовет оно у зрителя, тем лучше запомнится и тем сильнее, следовательно, от него будет художественное впечатление.

Слова *интересный* и *удивительный* воспринимаются, как правило, синонимически. «Какая интересная, удивительная мысль!» «До чего же интересный человек, просто удивительный!» «Все, что они рассказывают, так удивительно, так интересно!»

Если сценарий удивляет, есть все основания надеяться, что он вызовет интерес. Но вряд ли сценарий кого-либо удивит, если автор сам не пережил удивления перед своим героем или найденной ситуацией. Только тогда он сможет показать отобранный им жизненный материал в таком непредполагаемом ракурсе, что заразит своим удивлением сперва режиссера, а затем и зрителя. Только тогда герои сценария повернутся под его пером неожиданными сторонами для самих себя, а значит, и для зрителей.

Итак, *творческий импульс,* «завербовавший» сценариста, пережитое им *удивление* вызывают у него непреодолимую потребность дать завладевшим его художественным воображением людям ли, обстоятельствам ли *другую жизнь,* теперь уже жизнь кинематографическую. Как же происходит это преображение? Тут вступает в действие некий творческий механизм, который я называю *принудительное фантазирование.*

Принудительное фантазирование

Я думаю, что это одно из самых главных умений сценариста-профессионала.

Фантазия — мускулатура таланта.

Когда говорят, что это интересный человек или одаренный ребенок, то прежде всего имеют в виду подвижность и плодотворность их фантазии.

Формула Станиславского *ЕСЛИ БЫ... магическое если бы,* как он говорил, прежде всего предусматривает способность и возможность представить себе нечто умозрительно — то есть начать фантазировать.

Для тех, кто занимается актерским трудом, это *если бы...* означает в первую голову *если бы Я...* Предположить, к примеру, каким бы я был и как бы себя вел, если бы Я был датским принцем, если бы Я был городничим заштатного городка, если бы Я была дочерью венецианского дожа, да вдобавок еще и полюбила черного генерала... Или, применительно к действию, если бы Я должен был задушить неверную жену, и т. п. Это значит, что надо неким волевым усилием представить себе во всей конкретности — чувственной, социальной, идейной, поэтической, пластической — тот трехмерный мир, которого нет, но в котором тебе отныне на какой-то срок надлежит существовать.

Семнадцатитомный словарь современного русского литературного языка дает наряду с другими и такое определение слову *фантазировать:* «выдумывать, представлять себе что-либо, не соответствующее действительности». Причем в нашем случае «несоответствие действительности» может быть истолковано не как выдумка чего-то ирреального, но предположение себя, а следовательно, и своих героев в обстоятельствах, как правило, лично тебе решительно не свойственных.

Когда люди изумляются, с какой клинической точностью Лев Толстой описал родовые муки Анны или Флобер — все, даже мельчайшие подробности жизненных обстоятельств Эммы Бовари, — я нарочно привожу самые хрестоматийные примеры, — то они изумляются тому, с какой исчерпывающей полнотой великие писатели осуществляли это если бы, внедрившись в выдуманные ими образы, и с какой последовательностью прожили они лично судьбы своих героинь.

Когда Флобер говорит: «Эмма — это я», что бы ни писали на этот счет в литературоведческих трудах, он представил себе нечто «не соответствующее действительности», нечто такое, что никак не могло произойти с ним вживе и обрело свое существование только в его фантазии. Я имею в виду особое состояние писательской души, когда воображаемая жизнь постепенно становится все более конкретной в каждой своей частности. Вот это мыслительно-чувственный процесс и есть принудительное фантазирование. И я считаю его одним из главных, если не самым главным профессиональным качеством кинематографического писателя.

Принудительное фантазирование... Какое это высокое и свободное творчество!

Но для доказательства придется еще раз заглянуть в театр.

Живет на свете артист. Живет, играет изо дня в день и мечтает о новых ролях. И в голове его теснятся самые прекрасные образы мировой драматургии. Он твердо убежден, что интереснее, чем он, Гамлета никто не сыграет, и для Паратова — тоже лучшего исполнителя не найти, потому что эти роли им продуманы, и продуманы, как теперь принято говорить, концептуально. Он просто создан для этих ролей!

Но вот по театру проносится слух, что взята новая пьеса. Какая? Неизвестно. И целая армия лазутчиков запускается в направлении режиссерского кабинета, чтобы выведать тайну. Кого-то «раскалывают», с кем-то идут в ресторан. И наконец, проносится слух, что будут ставить Чехова.

До этого дня артист был окружен фантомами, призраками несыгранных ролей, не знал, что уготовила ему

планида, такая подчас равнодушная к актерским судьбам, надеялся на свою счастливую звезду, на высшие силы, уповал на везение, на случай. И круг его зрения был предельно широк, он был именно кругом зрения, таким же практически бесконечным, как и круг чтения, — 360° вариантов от Гомера до Флобера, от Эсхила до Арро. Как у зайца. Заяц, говорят, видит не только то, что лежит перед ним, но и то, что происходит за его ушами. И у артиста очень часто бывает этакий заячий глаз на свою предстоящую художественную жизнь. Играть же надо!

И вот, как только определилось, что будут ставить Чехова, угол зрения, состоящий из двух радиусов «от» и «до», разом уменьшился, «от» приблизился к «до», и теперь этот, ставший острым угол уже вбирал в себя не всю драматическую литературу всех времен и народов, а только чеховский канон.

Жизнь артиста разом приобрела форму некой кристаллической решетки, внутри которой пока пусто, но ребра уже есть. Артист хватает томик чеховских драм и углубляется в чтение. Всего? Да, на всякий случай, оживить в памяти. Он мысленно проигрывает все пьесы подряд и с позиций многих ролей, там тоже есть свои «от» и «до» варианты... Но вскоре приходит ясность — «Три сестры». Ну, слава богу, «Три сестры»!..

И снова Чехов в руках, дрожащих от волнения. Он перечитывает пьесу и понимает, что Вершинин — это, конечно, он. Но, правда, и Тузенбах — тоже он! Если же он постарается и найдет опору в своем темпераменте, а темперамент у него о-го-го! какой... только режиссеры не знают, какой у него темперамент, а все остальные знают. Дома у него знают, на улице тоже знают... то тогда он может сыграть и Соленого. Может, и несомненно... Ну, пожалуй, и хватит. Но вот уже говорят, что подписан приказ о распределении ролей. Более того, уже вывешен. Когда он не спеша, чтобы не дразнить гусей, идет к доске, перед ней уже толпа, и все громко и возбужденно говорят, он подходит, все время осаживая себя, чтобы не выдать своего нетерпения, он, который и Вершинин, и Тузенбах, и Соленый, и через

головы стоящих у доски приказов старается прочитать мелкие литеры канцелярской машинки.

— Ты получил! — говорит ему кто-то завистливо.

— Что?

Расталкивая всех, как дикий вепрь, он подскакивает вплотную к доске, сигает взглядом по строчкам и наконец видит: «Ферапонт».

Старик, ужасный, который выходит всего на две минуты и вдобавок глухой...

Холодный пот разом покрывает лоб, шею, кисти рук. Он становится мокрым как мышь. Он в смятении — что это, издевательство?

Но тут подходит тот, кто сказал, что его заняли в спектакле, и говорит:

— Какой ты счастливый, тебе дали Ферапонта, это же моя роль.

— Ну, поздравляем, дорогой! — говорит кто-то, поглядев на него ядовитым глазом, да и завистливым тоже.

И тут те самые радиусы «от» и «до» сдвинулись так, что одна линеечка накрыла другую, как в радиоприемнике, когда нащупывают волну зеленый глаз и светлая черточка, а угол превратился в вектор, указатель направления силы. И с этой минуты начинается бешеная работа. Вот чем ему надлежит теперь заниматься, на что расходовать свою бессмертную душу, свой неповторимый дар. Разлитая, словно вода в половодье, актерская фантазия молниеносно собирается в каменное русло возникшей реальности и бурливым потоком устремляется к манящему пределу. Все мысли, весь жизненный опыт, весь талант нацелены на одно — на роль, на образ, на себя в новых обстоятельствах, на свою новую, пока еще неведомую жизнь, которая уже началась в тот миг, как глаза прошлись по заветной строчке приказа дирекции театра. Иными словами, началось *принудительное фантазирование*. Началось творчество, начался отбор необходимого и достаточного, а раз так, то началось искусство! Приказ извне превратился в приказ самому себе.

Наш актер снова перечитывает пьесу, вчитывается в текст Ферапонта, начинает проникать в систему взаимоотношений со всеми действующими лицами, и постепенно он все лучше понимает, кем он является для Андрея Прозорова, как он *важен* для него в этой сцене, потому что Андрей Прозоров в первый и единственный раз в жизни своей становится искренним, как на исповеди, даже больше, и признается во всем, что лежит у него на сердце. И когда Ферапонт говорит Андрею, что глухой он, что ничего не слышит, Андрей отвечает:

— Если бы ты слышал, как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой. Мне нужно говорить с кем-нибудь...

Потому что и жена его не понимает, и сестер он боится, боится, что они засмеют его, да и вообще, с каким бы удовольствием он, который терпеть не может трактиров, посидел бы сейчас в Москве, у Тестова. А тут еще этот разговор о канате, который протянут поперек Москвы...

Короче говоря, становится совершенно ясным, что роль Ферапонта огромна! Ведь слово «роль» в русском языке имеет еще и значение важности существования того или другого человека в той или другой ситуации, а не только количество текста, определенное автором для данного действующего лица... Эта роль значительна, потому, что, не будь Ферапонта, Прозоров не сказал бы того, что сказал, он не признался бы не только глухому старику, но даже и самому себе в несчастливой своей жизни. А не признайся он в своей несчастливой жизни, Андрей не повел бы себя так, как он ведет себя дальше в следующих актах пьесы, он ни за что бы не сказал своим сестрам, которые... и т. д. и т. д. И тут начинается бурная цепная реакция во взаимоотношениях всех действующих лиц, и рассуждения нашего актера о полученной им роли Ферапонта с несомненностью доказывают важность его существования в пьесе, значительность этой роли и, более того, главенствующее положение Ферапонта во всей драматургической иерархии «Трех сестер», несмотря на то, что этот глухой старик выходит на сцену всего на полторы-две минуты.

Вот как бешено заработала актерская фантазия с того мига, когда весь огромный размах «от» — «до» соединил свои радиусы, превратившись в тоненькую стрелочку, и стрелочка эта вонзилась в такую уязвимую актерскую

душу, и эта раненая актерская душа начала источать талант. И как наш актер потом может быть несчастен, когда режиссер бросит ему: «Кончай, старичок, ты ведь не главный, ты ведь глухой курьер земской управы, и все! Приди быстро, нечего рассиживаться. Скажи, что надо про канат этот идиотский, и уходи...» — «Помилуй бог! Я прожил жизнь этого человека, я же знаю, от кого он родился, на какой улице жил, как рос, почему оглох... Я ведь знаю, почему он оглох! Как он провалился в прорубь, когда спешил отнести почту...» — «Да ладно тебе!..» — отмахнется от него режиссер, если он плохой режиссер. А если хороший, то скажет: «Как хорошо вы усвоили систему Станиславского, как хорошо вы разобрались в предполагаемых обстоятельствах, как хорошо и тщательно сочинили биографию своего героя и как, наверно, вам легко сейчас на сцене, потому что вам точно известно, как маленький Андрюша Прозоров вместе со своим отцом-полковником и сестрицами приехал сюда, в этот заштатный городок, вы помните, как он ходил в гимназию, как потом его провожали в университет, как он приезжал на летние каникулы, а по окончании учебы вернулся сюда и стал работать в земской управе и как после смерти отца вдруг странным образом стал полнеть, словно тело его освободилось от какого-то гнета, и очень растолстел...»

И вот начинается эта интереснейшая актерская жизнь, она захватывает артиста всего, дает ему силы и право полно и счастливо жить, пока пьеса репетируется, и в те месяцы, пока спектакль идет. И когда кто-нибудь из рецензентов, пусть даже самой крохотной газетки, упомянет, что артист имярек, исполнитель роли Ферапонта, так естественно существует в спектакле, так внимательно слушает Андрея Сергеевича, хотя и не может услышать его, так старается развлечь его благородие рассказом о канате, протянутом поперек Москвы, потому что уж больно печальны прозоровские глаза, судьба его несчастлива, как и другие судьбы в этом несчастливом мире «Трех сестер»... наш артист будет благодарно счастлив!

Я сымпровизировал эту незатейливую, но, поверьте, вполне правдивую историю не только для того, чтобы

прославить принудительное фантазирование, но и чтобы обнажить его механизм, показать его в действии на более наглядном примере, чем сочинительство, и лишний раз восхититься теми безграничными возможностями, которые оно в себе таит. А еще, чтобы всем стало ясно, что можно свободно творить и в прокрустовом ложе приказа. В данном случае — приказа по театру. А вообще-то любого приказа извне, но, конечно, при одном основополагающем условии: только если этот приказ извне соответствует вашим художественным принципам и устремлениям. Сценарист тоже, случается, исполняет полученный извне приказ (вдохновивший его творческий импульс, а иногда просто предложение студии), волевым усилием превращает его в приказ *самому себе* и отдается стихии вольного творчества в установленных для себя границах.

Именно так и началась наша с Нусиновым профессиональная работа.

Прогулка по Арбату

Год шел пятидесятый. Из НИИ, в который Илью так охотно приняли, едва он мобилизовался, его уволили.

Случилось это сразу после того, как отец Ильи, профессор литературы, которого в Москве все почему-то называли «старик Нусинов», хотя лет ему было поменьше, чем мне сейчас, был арестован, как и большинство членов Антифашистского еврейского комитета, погиб, как и все они, в заключении и был посмертно реабилитирован после XX съезда, тоже, как и все они.

Илья долго метался по Москве в поисках работы — никуда его брать не хотели, но в конце концов, когда он уже впал в полное отчаяние, ему все же удалось устроиться помощником начальника цеха на завод «Манометр».

О своих трудностях в эти годы я уже упоминал. Обстоятельства просто придавили нас. Проклятого свободного времени стало хоть отбавляй, мы часто виделись, но почему-то уже не кидались вместе писать, как в былые дни. Даже мысли такой не возникало, это казалось

непозволительной роскошью, забавой из прежней жизни. Мы оба к тому времени уже женились. У нас теперь появились другие заботы, другая ответственность.

В тот день, о котором я говорю, нам было уж как-то особенно тошно, и мы растравляли друг друга самыми неплодотворными разговорами.

— Идем, идем, — вдруг сказал Илья, которого, как всегда, гнал бес нетерпенья.

— Куда?

— Пройдемся... Поговорим...

Впрочем, в те годы люди часто выходили на улицу говорить о самых важных вещах.

И вот мы втроем — Илья, моя жена Лиля и я — идем по Арбату, идем и грустим.

Милый старый Арбат был по тем временам какого-то иссиня-дымного цвета, как оперенье сизарей, стайками бродивших по переулкам. Тусклая охра здания Военного трибунала, что на углу Кривоарбатского переулка, только подчеркивала эту сизость. Фигура воина, поднятая на угол старого доходного дома (там сейчас Министерство культуры) на высоту чуть ли не пятого этажа, и посейчас стоит на своем посту. Этот бессменный страж, памятник Совести улицы, хранитель ее тайн, ни днем ни ночью не спускает с нее своих немигающих глаз, и все, что происходило на этой улице, все беды и радости, навечно врубились в каменный мозг «последнего рыцаря на Арбате», как, кажется, еще до войны назвал его поэт Евгений Агранович. Стоит этот каменный истукан в своей нише на высоте воробьиного лета, немой летописец Арбата, и поглядывает вниз, как и тогда поглядывал, на Вахтанговский театр, на кино «Арс» и «Наука и знание», где по гривеннику билет, на замечательный «Зоомагазин» со змеями, черепахами в заросших зеленью витринах, на магазин «Восточные сладости»...

А по всей длине Арбата с интервалом шагов в двести, а то и меньше, топтались (они так и назывались — «топтуны») мрачные мужчины в одинаковых штатских шубах с черными воротниками и серых цигейковых ушанках военного образца. На ногах из-под брюк выглядывали валенки с галошами. Шутка ли, целые дни и

ночи напролет на морозе. Пять шагов туда, пять шагов назад, и пиявящий взгляд в глаза всем идущим навстречу, не затаили ли чего... Но вот раздавались резкие милицейские свистки, все машины замедляли ход и сбивались к тротуарам, освобождая середину проезжей части. И тут же три черных огромных «Зиса» один за другим мчались то в сторону Дорогомилова, то, наоборот, к Кремлю. Стекла у машин — зеленоватые, как говорили арбатские мальчишки, «бронебойные», и все машины «бронированные» — безопасные. Это вождь ехал на дачу или с дачи... «Бог ехал на пяти автомобилях...»

Да, до чего же Арбат был тревожным, хоть и родным для всех, живущих в округе. Не то что нынешний разноцветный курчавый Арбатик, этакий молодящийся завитой старичок с нафабренными усами, потерявший память о былом. До чего же он не похож на улицу нашей юности, улицу Окуджавы, Рыбакова, Слуцкого...

Мы остановились у сводной афиши московских театров. «Зеленая улица»... И опять: «Зеленая улица»... И еще раз: «Зеленая улица»... Что же это такое? Наваждение? Мóрок??

И каменным глазом глядел с нами на эту афишу «последний рыцарь».

— Вот что, — сказала Лиля, — пьесу вам надо писать, а не мыкаться без толку...

— Пьесу?! Ты же видишь, какие спектакли идут?!

— Вот именно. Поэтому и надо писать. Даже в прокрустовом ложе разрешенного можно писать иначе, чем Суров, чтобы было хоть немножко похоже на жизнь. Неужели фантазии у вас не хватит? Заставьте себя думать...

Мы свернули с Арбата на улицу Вахтангова, не имея ни малейшего представления о том, что повернули свою судьбу.

Наутро ни свет ни заря у нас раздался звонок в дверь. Илья вбежал, торжественный и вибрирующий, как самолет на взлетной полосе.

— Два КБ, оказывается, работают над одной темой!.. — прокричал он, еще не сняв плаща. — Случай-

но узнают о работе друг друга... Паника!.. Разные министерства... — продолжал он, мечась по комнате. — Главные конструкторы, и тот и другой, хотят получить премии...

Какая живая и счастливая мысль! Сейчас я назвал бы ее *творческим импульсом.* Мы как бы получили *приказ извне,* превратив его в *приказ самим себе.* И сразу заработала голова. Буквально через несколько минут одновременного ора выстроилась комедия. Именно комедия, а не драма, как поначалу казалось. Да не просто комедия, а легкая, летящая, смешная, водевилеподобная история с любовью, подозрениями, местью, узнаваниями и разрешениями всех линий в финале.

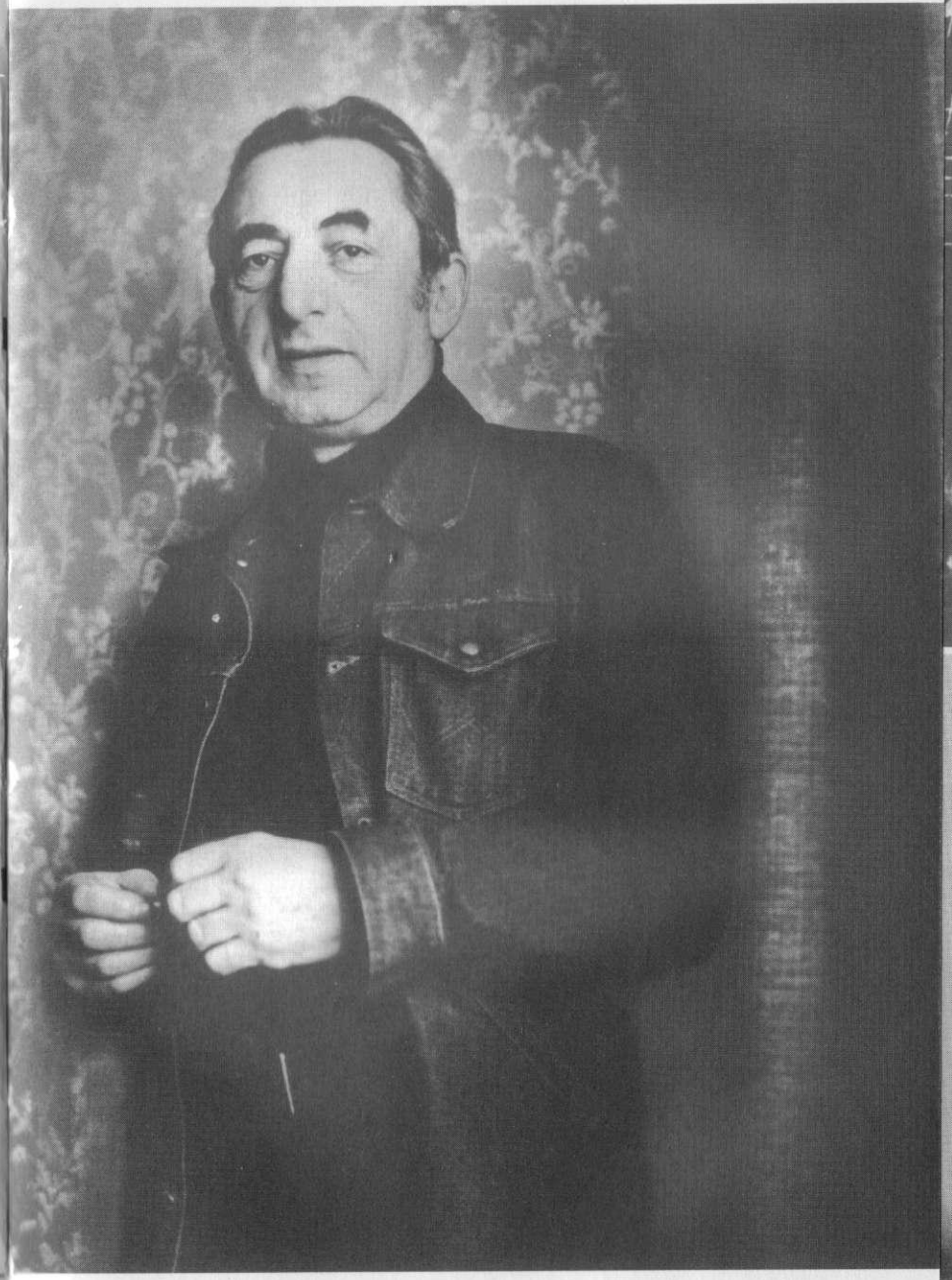
Пьесу «Моя фирма» сразу взяли два театра в Москве и Ленинграде.

— Почаще надо гулять по Арбату, — деловито сказал тогда Илья.

И сейчас еще помню, как мы были счастливы, когда услышали в радиопередаче, посвященной новостям культурной жизни, запись из Ленинграда. Громовой хохот. Затем начало реплики, слова два-три, не больше, конца не слышно из-за новой волны смеха, все нарастающей и доходящей чуть ли не до вопля, когда уже не смеются, а подвывают, кашляя и задыхаясь. А потом сухой дикторский голос произнес: «Мы передавали сцену из нового спектакля "Моя фирма", поставленного Театром имени Комиссаржевской». Выражение лица Ильи Нусинова стало таким, каким оно всегда бывало, когда нас хвалили, — ликование просвечивало сквозь скромную деловитость, как полуденное солнце сквозь перистое облако.

— Хороший способ они придумали для рекламы, — прокурлыкал он сурово, но в нем все пело. И во мне тоже.

И хотя комедию «Моя фирма» репертком по совершенно непонятным соображениям вскоре, увы, запретил, как «клевету на советскую интеллигенцию», мы продолжали писать. Ничто уже не могло нас остановить. Да и из театров стали звонить: ждали новой пьесы.



«Мичман Панин» (1960 год)
Режиссер Михаил Швейцер

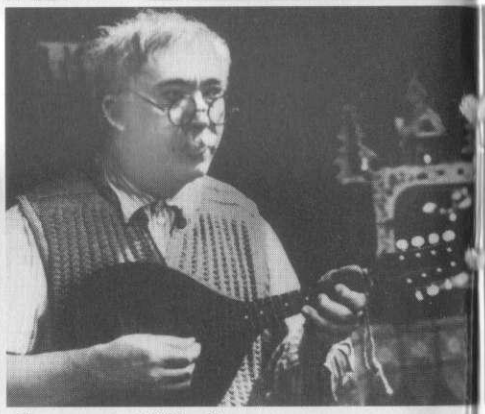
На съемках фильма
«Тучи над Борском» (1961 год)
Режиссер Василий Ордынский

«Без страха и упрека» (1963 год)
Режиссер Александр Митта

«Зной» (1963 год)
Режиссер Лариса Шепитько

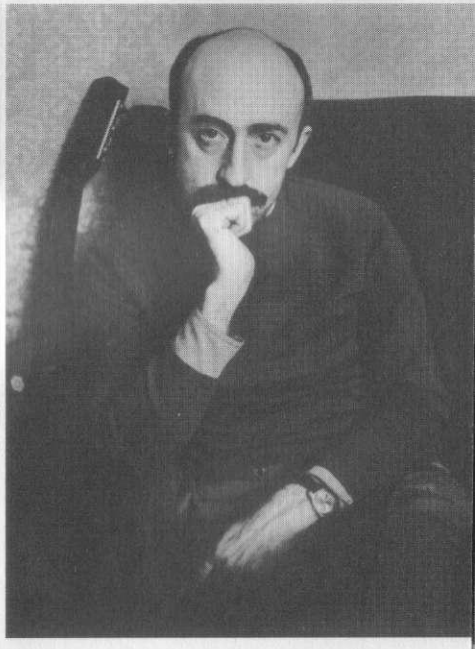
«Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964 год)
Режиссер Элем Климов

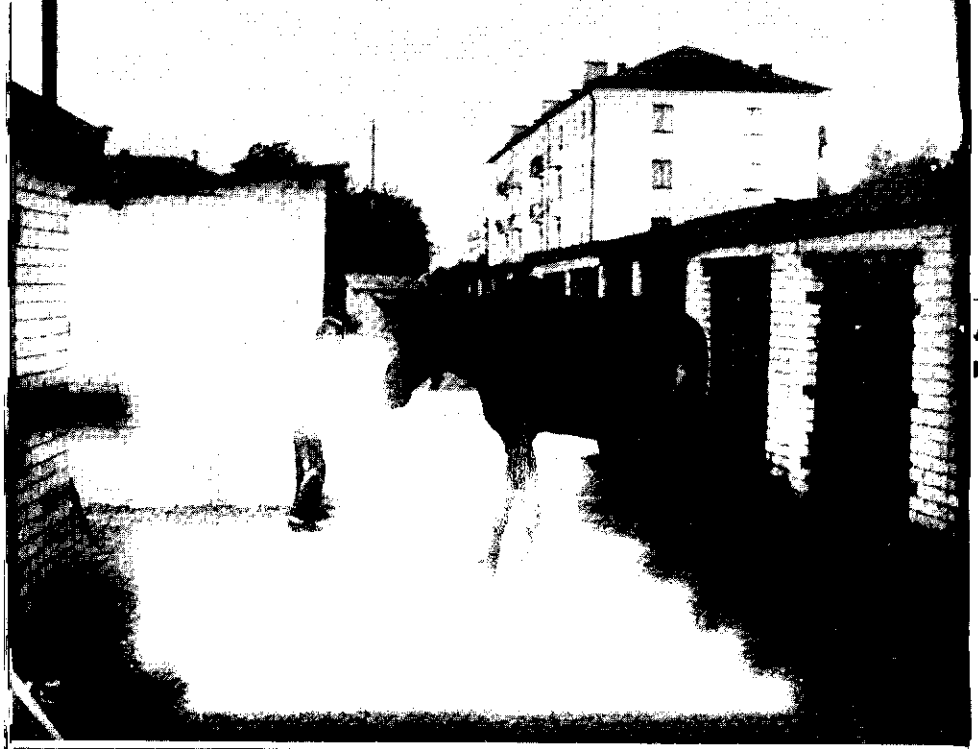
«Внимание, черепаха!» (1970 год)
Режиссер Ролан Быков



«Телеграмма» (1970 год)
Режиссер Р. Быков на съемках

«Жил певчий дрозд» (1971 год)
Режиссер Отар Иоселиани





«Трое в лодке, не считая собаки» (1979 год)
Режиссер Наум Бирман

«Мальчик и лось» (1976 год)
Режиссер Инесса Туманян

«Розыгрыш» (1977)
Режиссер Владимир Меньшов

«Я — актриса» (1981 год)
Режиссер Виктор Соколов

«Агония» (1981 год)

На съемках фильма
«Дом с привидениями» (1988 год)
Режиссер Ефим Гальперин

Приказ самому себе

Я всегда читаю студентам «Египетские ночи» Пушкина.

«Вот вам тема, — сказал ему Чарский, — поэт сам избирает предметы своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением». Этой корректно-язвительной фразой Чарский решительно дискредитирует саму предпосылку творчества такого рода, ибо истинный поэт «сам избирает предметы своих песен». Однако...

Однако «глаза итальянца засверкали; он взял несколько аккордов, гордо поднял голову, и пылкие стихи, выражения мгновенного чувства, стройно излетели из уст его...»

Итак — стихи, да не просто плод версификации, а «пылкие стихи», выражающие «мгновенное чувство», то есть вдохновенные, и к тому же еще и стройные, что значит — совершенные по форме...

Чарский, с самого начала настроенный скептически, если не пренебрежительно, стал свидетелем истинно поэтического творчества и был настолько покорен его результатом, что почел за возможное для своей репутации знаменитого поэта устроить импровизатору, как теперь говорят, творческий вечер.

Темы были написаны на записках, сложены в вазу, и жребий назначил импровизатору тему: «Cleopatra e suoi amanti» («Клеопатра и ее любовники»).

Импровизатор «дал знак музыкантам играть. Лицо его страшно побледнело; он затрепетал, как в лихорадке; глаза его засверкали чудным огнем; он приподнял рукою черные свои волосы, отер платком высокое чело, покрытое каплями пота... и вдруг шагнул вперед, сложил крестом руки на грудь... музыканты умолкли... импровизация началась».

И далее — всем известная изумительная маленькая поэма.

Если отвести в сторону все эти прекрасные романтические аксессуары — «лихорадочный трепет», «чудный огонь», «высокое чело», то можно с безусловностью считать, что в импровизаторе бешено заработал отлично оттренированный профессиональный механизм прину-

дительного фантазирования. Умозрительное ви́дение драматургической ситуации, которая за секунду до этого еще не существовала в его воображении, возникло пред ним во всей конкретности и исторической, и психологической, и бытово-антуражной. Взор его фантазии фиксирует действующих лиц этой трагической истории, и он с легкостью сводит их в жизнеподобную драматическую коллизию.

Говоря по Станиславскому, импровизатор ярко сочинил предлагаемые обстоятельства, полностью учел их в своем художественном прозрении и, насытив силовое поле воображения магическим «если бы...», открыл путь подсознательному творчеству.

Ответ на вопрос *что?* дан в задании. Ответ на вопрос *как?* находится в процессе *принудительного фантазирования.*

В «Египетских ночах» на глазах читателя происходит волевой акт поэтического творчества. *Приказ извне* становится *приказом самому себе.*

А вот тому пример и из моей жизни.

— Не напишешь ли сценарий о торговом флоте? — спросил меня как-то директор студии.

До этой минуты мне и в голову не приходило, что я должен начать размышлять о жизни торговых моряков. Я писал о школе, о природе, писал исторические сценарии. Но море, флот меня всегда манили, недаром мы с Нусиновым написали «Мичмана Панина». Видимо, именно поэтому предложение студии стало для меня творческим импульсом.

Итак, мне, как в театре, «вывесили приказ». И вся круговая панорама мира, раскинутая передо мной, заячий мой глаз, которому подвластны все 360° вокруг меня, все направления размышлений о жизни, наконец мои привычные темы, которые никогда не выходят у меня из головы, разом отодвинулись и расчистили площадку для мыслей о морском флоте. И так же, как тот выдуманный мной актер, который после приказа дирекции театра сосредоточился на Ферапонте, я начал думать только о море, о судах, о судьбах моряков...

«Кинолента ви́дений» молниеносно промелькнула в сознании. Крейсер «Ленинград» на котором в Норвеж-

ском море от чудовищного сердечного спазма погиб Илья Нусинов. Приспущенный флаг и длинный ряд матросов, торжественно построенных на борту. Пенистый след за кормой и пронзающее сердце чувство сиротства...

...Но живым — жить, и через два или три года новое свидание с флотом, участие в адмиральских учениях на Тихом океане, десант на какой-то остров. Я ярко вспомнил серо-зеленые, туго шевелящиеся валы, вздымающие на своих вспученных хребтах стальные корпуса гигантских военных кораблей и низвергающие их по своему произволу в такие глубокие бездны, что из глаз скрываются не только командирские рубки, но и гюйсы над локаторными антеннами на мачтах...

Потом перед внутренним взором возник открыточный образ дизель-электрохода «Россия», на котором лет тридцать тому мы с женой и тогда еще маленьким старшим сыном плыли в компании друзей из Одессы в Батуми. Залитая солнцем палуба, белые борта с сотнями иллюминаторов, маленький бассейнчик, кишащий загорелыми телами, каюты как гостиничные номера, рестораны, бары, ныне покойный композитор Островский, нехотя музицирующий в салоне, — личный гость капитана — и сам капитан, загорелый седой джентльмен с Ллойдовским знаком на лацкане кремового пиджака.

Потом теплоход «Белоруссия». Проплываем Дарданеллами мимо Стамбула, где справа — азиатская часть города, а слева — европейская... Слепящее солнце. Слепящая вода. Тысячи торговцев на лодчонках, которые орут до хрипоты. Грандиозные, неожиданно плоские купола мечетей... Мир света, цвета, неведомых силуэтов и странных, далеких звуков...

«Нет, все это не то», — думаю я, и на «экране» возникает следующая «серия».

Мурманский рыбный порт. Дорога идет по склону сопки. Маленький рейсовый автобусик «поспешает не спеша». И вдруг по левой руке открылся вид на залив, лежащий глубоко внизу, крыша какого-то длинного здания и тысячи, десятки тысяч, миллионы черных мачт, оснащенных какими-то веревками, шевелятся вразно-

бой, перекрещивая друг друга. Черные корпуса, будто плечами расталкивающие докучных соседей, таких же черных и неугомонных. Хаотичные и гармоничные, подобные шевелению водорослей, движения... Нет, опять не то!..

...Дорога на остров Рюген в ГДР. Машина замедляет ход перед въездом на дамбу. Справа верфи, знаменитые штральзундские верфи, где строят крупные транспортные суда для Советского Союза. У причала стоят прижатые друг к другу бортами новенькие, «с иголочки», похожие друг на друга, как близнецы, созданные по новейшим дизайнерским идеям долгоносые сухогрузы, с поднятыми высоко над палубами многоэтажными надстройками — капитанскими рубками и прочими корабельными службами...

Стоп!.. Вот это, пожалуй, то!..

— Я подумаю, — сказал я директору. И ушел.

Я читал книги, встречался с людьми. Понемногу стали вырисовываться «предлагаемые обстоятельства» — жизнь торгового флота как некая категория, панорама всего явления в целом. Но мне не хватало главного образа, метафоры, в которой был бы заключен код сюжета. Я уже подумывал о том, чтобы отказаться. И тут мне пришло в голову вот что: плавают по океану два судна одного проекта, одного года постройки, все у них одинаковое — и мачты, и машины, и каюты, и даже орнаменты на стенах кают-компании, и камбузы, и количество заклепок на переборках, и гальюны, и приборные доски на капитанском пульте — словом, абсолютно все. И тем не менее жизнь у них разная. У одного все в порядке и с планом, и с графиком движения, и с ремонтом, а у другого решительно все не ладится. На одном служат до пенсии, а с другого бегут после каждого рейса. В чем же дело? А в том, что у них разные команды, разные человеческие комбинации, составляющие их коллективные личностные структуры. Вот и получается, что у «близнецов», так сказать, разные «характеры». Я представил себе это небольшое суденышко, затерянное в огромном океане, подвергающееся всем опасностям, которые испокон веку подстерегают моряков всех стран. Я представил себе этот плавучий

островок с населением в тридцать пять — тридцать семь человек, подобранных без учета того, что теперь называют психологической совместимостью, я подумал, что этот небольшой коллектив, временно оторванный от мира, являет собой некую модель общества, со своей субординацией, с неизбежной борьбой за лидерство, со своими страстями и нравственными конфликтами, и понял, что вдруг оказался в зоне своих обычных размышлений о жизни, на территории своих тем. Сомнений больше не было, я должен писать этот сценарий... И вот в момент принятия этого решения *приказ извне* превратился в *приказ самому себе.*

Именно этот механизм и занес однажды нас с Ильей Нусиновым в научно-популярное кино.

«Что такое теория относительности?»

Теперь уже можно считать общим местом утверждение, что наступило время разработки научных дисциплин на стыках наук — физики там и химии, химии и биологии, палеонтологии и ботаники... Ни у кого эти новообразованные кентавры науки удивления не вызывают, и, наоборот, классическая «просто физика» представляется для широкой публики чем-то существенно более примитивным, нежели астрофизика или электрохимия...

Ну что ж, в этом есть резон. Нынешнее время, видимо, естественнее выражается в несопоставимых словосочетаниях, эксцентричных и взрывных, чем в прежних, спокойных и, казалось бы, незыблемых.

Вот однажды на обсуждении научно-популярных картин много лет тому назад сходная идея и возникла у нас с Нусиновым. Шел разговор о потере интереса широкого зрителя к картинам студии «Центрнаучфильм». Картины эти были скорее учебными пособиями, нежели увлекательными киноновеллами, раскрывающими тайны бытия. И нам в процессе возникшей дискуссии пришло в голову использовать в научно-популярных фильмах приемы и методы игрового кино. Это невозможно, возражали нам, образная система из-

ложения и жанровость несовместимы с системой, оперирующей понятиями часто абстрактными, часто трудно выразимыми словесно.

Мы вспомнили фразу Маяковского о том, что человек, впервые сказавший, что дважды два — четыре, был великим математиком, даже если он пришел к этому выводу, прикладывая два окурка к двум окуркам... Все посмеялись, а мы предложили: хотите, мол, чтобы мы написали сценарий на самую сложно понимаемую тему тем способом, о котором с такой запальчивостью говорили? На какую? Ну, хотя бы про теорию относительности Эйнштейна.

Хорошо, сказали мы. Пусть будет кентавр из образов и понятий. И пришла на ум некая история о том, как трое реальных, знакомых всем артистов едут на съемки, допустим, в Хабаровск, а четвертой в их купе оказывается молодая ученая-физик, возвращающаяся в Академгородок Новосибирского отделения АН. Артисты были А. Грибов, Г. Вицин и А. Полевой — всем хорошо известные, располагающие к себе и узнаваемые, а ученой девицей — Алла Демидова, в те поры совсем неведомая зрителям молодая актриса. По-моему, эта роль была чуть ли не первой ее ролью в кино.

История завязывалась с того, что кто-то из артистов произносил вполне банальную фразу, уж не помню, по какому поводу:

— Все на свете относительно, как сказал старик Эйнштейн.

На что немедленно отзывалась Демидова:

— Во-первых, это не так, а во-вторых, Эйнштейн никогда такой чуши не говорил.

И слово за слово возникал общий разговор, в котором Демидова начинала объяснять своим невежественным попутчикам самые основные позиции эйнштейновского учения, причем рассказу о теории относительности помогали и поезд, и вагон, и встречный состав, и мультипликация... И, как в обычном человеческом коллективе, одному этот рассказ был очень интересен, другому — не очень, а третьему — вовсе нет. Грибов продремал во время всего рассказа на своей полке, и когда Демидова, сказав все, что имела в виду, замолчала, он

вдруг неведомо почему пробудился и, позевывая, спросил:

— Вот вы хотели рассказать о теории относительности... Что же это такое?

Эту маленькую картину снял режиссер Семен Райтбурт. Снял точно и удивительно правдоподобно. Артисты существовали в кадре на редкость естественно, они никого не играли, были самими собою с той органичностью, которая есть результат кинематографической многоопытности. А сосредоточенная напряженность Демидовой была тоже на редкость естественна — это ведь был ее первый опыт в кино как актрисы и первый опыт молодого физика, которого она играла, объяснить знакомым ей по экрану и сцене популярным артистам основополагающую научную вполне нетривиальную теорию.

Фильм «Что такое теория относительности?» был и в зрительских кругах, и в ученых очень хорошо принят. Нам даже рассказали о том, что в Московском университете вместо первой лекции по теории относительности много лет кряду показывали эту картину.

Мы радовались, ведь это был не только успех съемочной группы, но и торжество вычисленного нами кентавра, состоящего из двух родов киноинформации — художественной и научной.

Увидеть на потолке, или «Волшебная камера»

«Сегодня утром я увидел на потолке весь фильм. Теперь остается самое малое — снять его». Фразу эту обычно приписывают Ренэ Клеру. Недавно я выяснил, что это как будто апокриф. Но предположим, что он ее все-таки произнес. Что же произошло тогда с ним или с кем-то другим, с подлинным автором этой ставшей крылатой фразы в то прекрасное утро?

Уже не раз я говорил о том, что замысел всегда приходит как бы со стороны. Об этом свидетельствует хотя бы само слово «приходит». Только что его не было, и вот он пришел, прилетел, появился... Все равно, в каком виде, литературной ли метафоры, темы ли, заказа

ли, безразлично. Даже появившись изначально в виде туманного образа или еще невнятно сформулированной мысли, он все равно начинает обретать, так сказать, «плоть», четкие контуры, по мере того как благодаря принудительному фантазированию он погружается в свою среду, в тот мир, в котором ему предстоит осуществиться. И не успевает этот процесс, процесс его вызревания, закончиться, как он тут же снова предстает перед мысленным взором своего сочинителя, но уже в новом обличье, как бы пришедший к нему в готовом виде, со стороны. Предстает и требует: вот я, я уже созрел, займись мною!

Замысел, как правило, отвечает на вопрос — *что? Что* происходит, *что* должно случиться... А вот *как* это происходит, *как* это случается — становится ясным, лишь когда вы, подобно Ренэ Клеру или кому-то другому, «увидите весь фильм на потолке».

Итак, повторяю, предположим, что Ренэ Клер «увидел на потолке» свой будущий фильм, а это значит, что перед его внутренним взором выстроился в сплошную цепь ряд последовательных эпизодов, предельно внятно, с его точки зрения, выражающий содержание и образный строй некой жизни, представавшей в его сознании до этого утра в виде отдельных, разной степени яркости, живых картин. Иногда, возможно, эти картины имели сюжетный смысл, иногда выражали некую символическую фигуру — образ, метафору или деталь, — воплощающую в себе изобразительный характер будущей ленты, иногда музыкальную фразу, видимо, пока из знакомых или близких к знакомым мелодий, создающую тональность, пространственный фон, эмоциональную емкость предполагаемых экранных решений, иногда — облики персонажей, характер их пластики, иногда — мизансценные изобретения... Эти живые картины, по инерции прежних размышлений, были еще, скорее всего, цитатами из его старых работ, но теперь, в новом приближении к ним, они уже стали чем-то отличаться от его прежней стилистики и, как ему, наверно, представлялось, расширяли уже завоеванные пределы его личностных творческих возможностей и в понимании им смысла жизни, и в чувственном ощущении

явлений, которые ему теперь надлежало художественно исследовать и организовать в *другую* кинематографическую *жизнь*.

Наступил счастливый час, когда количественный набор «увиденных» эпизодов, соединившись с критической массой фантазии, дал мощный творческий взрыв, который сплотил воедино все художественные компоненты, сообщив им новое качество. Рациональное накопление перестало быть рациональным, обрело крылья интуиции, дало простор подсознательному творчеству и поднялось в сферу подлинного искусства. «Увидеть свой фильм на потолке» случается, увы, не всегда, но если случается, то это — счастливейшие минуты.

В «Театральном романе» Михаила Булгакова есть поразившее меня место. Он рассказывает, как после неудачи с романом «Белая гвардия» его стало все настойчивее и настойчивее одолевать странное состояние, сродни только что описанному, которое он обозначил словами «волшебная камера».

«...Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье. Ясно было, что с ними так не разойтись...» (тут очень точно описан момент творческого импульса). «...Первое время я просто беседовал с ними...» (включилось принудительное фантазирование). «...Мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы проступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это *картинка* (курсив здесь и далее мой. — *С. Л.*). И более того, что картинка эта не плоская, а *трехмерная*. Как бы коробочка, и в ней... горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе.

Ах, какая это была увлекательная игра... С течением времени камера в книжке *зазвучала*. Я отчетливо слышал звуки рояля... я слышу, как сквозь вьюгу прорывается и тоскливая и злобная гармоника, а к гармонике присоединяются сердитые и печальные голоса, и ноют, и ноют... Вон бежит, задыхаясь, человечек... сверкнуло сзади человечка, выстрел, он, охнув, падает навзничь... Он неподвижно лежит, и от головы растекается черная лужица... Всю бы жизнь можно было играть в эту игру... И ночью однажды я решил эту камеру опи-

сать. Как же ее описать? А очень просто. Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцвечивается. Она мне нравится? Чрезвычайно. Стало быть, и я пишу: картинка первая... Я вижу вечер, горит лампа. Бахрома абажура. Ночи три я провозился, играя с первой картинкой, и к концу этой ночи я понял, что сочиняю пьесу...»

И если посчитать сказанное за модель творческого процесса, то и работа сценариста полностью ей соответствует.

Творческий импульс вызывает у сценариста ряд мыслей, предположений, которые затем, приобретая силой воображения все большую конкретность, превращаются в некие сценки, как бы увиденные его внутренним зрением. Сценки эти, естественно, уже не принадлежат реальной жизни, но и не стали еще жизнью литературной, изложенной на бумаге.

Чтобы живее представить себе весь этот внутренний процесс вызревания замысла драматурга (в данном случае не важно, пьеса ли сочиняется, или сценарий — механизм тут един) от *творческого импульса* через *принудительное фантазирование* к тому, чтобы «увидеть на потолке», или к булгаковской «волшебной камере», я позволю себе привести пример из нашей с Ильей Нусиновым работы.

История «Гусиного пера», или Необходимость второй нагрузки

Как-то во время зимних каникул группа московских школьников во главе с учительницей поехала на экскурсию в город Вильнюс. Класс был девятый — тот самый возраст, о котором в фильме по моему сценарию «Розыгрыш» (режиссер В. Меньшов, 1977) говорится: «Мы не на верхнем пределе детства, а на нижнем пределе взрослости, пусть на нижнем, но взрослости».

Ребята гуляли по Вильнюсу — от одного памятника архитектуры к другому. А однажды поздно вечером к ним пришел священник из церкви, которую они осматривали

днем, и сказал, что у них исчез напрестольный крест, и просил его вернуть. Учительница заверила священника, что никто из ее учеников крест взять не мог. Она за них ручается, как за самое себя, а когда священник ушел, выяснилось, что крест этот все-таки стащил один из ее учеников, чтобы подарить его девочке, у которой был день рождения. Учительница сочла, что вернуть крест сразу означало бы не только признаться во лжи, но и дискредитировать школу, поэтому она решила немедленно возвращаться в Москву, а крест переслать потом с оказией в Вильнюс. Однако директриса школы, узнав об этом происшествии, испугалась позора на всю Москву, спрятала крест у себя в кабинете и категорически запретила его возвращать. Вот случай из жизни, о котором нам с негодованием рассказала знакомая девочка. Это и стало для нас творческим импульсом. Однако мы сразу же поняли, что крест необходимо заменить, и вовсе не потому, что испугались сочинять историю, которая разворачивалась бы вокруг пропажи креста, а потому, что он, как культовая вещь, несомненно, сузил бы круг проблем, которые, мы чувствовали, таила в себе эта ситуация. Мы стали искать равноценную замену кресту. Это должен был быть предмет, не представляющий, в общем-то, никакой материальной ценности (как и тот крест, который даже не был посеребренным), но был бы дорог, даже бесценен для большого числа людей, желательно куда большего, нежели круг прихожан вильнюсской церкви. Одним словом, нечто обладающее ценностью культурного памятника, нечто значительное для общей духовной жизни.

В те давние годы мы старались по воскресеньям уезжать за город с нашим старшим сыном и его школьным товарищем. Когда на лыжах, а когда пешком мы посещали разные знаменитые подмосковные места. И вот настал черед Муранова, имения Тютчева.

Дело было в начале марта, морозы стояли еще крепкие, хоть и по-весеннему светило солнце. Подойдя к дому типичной среднепоместной усадьбы, уютному и трогательному в своей бесхитростной архитектуре, мы заглянули в окно. Солнечные лучи косо упирались в вощеный паркет, на овальном столике в фарфоровой вазе стояли блеклые цветы, кобальтовое стекло старинного полу-

штофа отсвечивало яркой синевой, корешки книг золотились в шкафу, перед печкой лежала охапка дров, накидка ручной работы была брошена на спинку кресла. От этого немузейного интерьера, от этого милого беспорядка веяло такой естественностью, что, несмотря на мороз, на душе потеплело. Лишь одно показалось странным — незамерзшие окна в такой холодный день...

Хоть мы и пришли в неурочный час, нам любезно открыли дверь, но вместо ожидаемого животворного домашнего тепла на нас, как из ледника, как с того света, дунуло еще более каленым морозом. Оказалось, что шестьдесят с лишним лет помещение не отапливалось. Вот уже более полувека чудный дом этот существует как феномен неживой природы, как пень, как валун. Его обдувают весенние ветры, прожаривает летнее солнце, он отсыревает от осенней слякоти, пробирается насквозь зимней стужей... И жив! И красив! И сохранен заботами верных людей.

Натянув на лыжные ботинки войлочные шлепанцы, мы заскользили по натертому паркету мимо прекрасных женщин с обнаженными плечами, поглядывающих на нас из овальных рам...

И тут мы увидели перо. Оно лежало возле крупной, литого хрусталя, чернильницы, рядом со стилетом для разрезания бумаг и маленькой песочницей. На листе бумаги было написано: «Весна идет, весна идет! Мы молодой весны гонцы, Она нас выслала вперед!»

Но память вдруг застилает иное воспоминание... Действительно ли мы его увидели там, в мурановском доме? А может быть, в особняке на Мойке, на письменном столе?.. Не помню... Да и важно ли это, в конце концов?..

Маленькое обкусанное гусиное перышко, со слегка размочаленным острием, которое он собственноручно затачивал особым ножичком. Перышко, которое помнит тепло *его* пальцев, которое перенимало трепет *его* руки и царапало бумагу от *его* усилий, выводя на ней слова, рожденные в *его душе*... А так, если посмотреть непредвзято, какой-то жалкий огрызок бывшего белого цвета с бурыми подпалинами.

Какое счастье!.. Неожиданно найти то, что нужно!..

Даже лучше, чем можно было мечтать. Предмет воистину бесценный и в буквальном, и в переносном смысле слова. Бесценный, ибо он не имеет цены, реально ничего не стоит, потому что ни на что не может сгодиться, да таких перьев сколько угодно на любом птичьем дворе... Бесценный, потому что все богатства мира не могут противопоставить себя ему — ведь он таит в себе великую память, божественное вдохновение с тихим скрипом двигало им по бумаге. А начертано ли им «Чудное мгновенье» или клич «Гонцов весны», в этом ли дело?.. Важно, что именно оно подарило людям истинное чудо поэзии.

И мы, оттолкнувшись от происшествия с вильнюсским крестом, принялись сочинять историю о гусином пере.

Итак, некий девятый класс с учительницей литературы поехал на экскурсию в Мураново. А наутро в школу явилась хранительница тютчевского музея в сильном волнении: пропало мемориальное перо поэта, то самое гусиное перышко, которым, это доподлинно известно, были написаны строчки: «Весна идет, весна идет...» Завуч с гневом отвергла даже возможность заподозрить девятиклассников их школы в совершении такого гнусного поступка, и хранительница, смущенно пробормотав жалкие слова насчет того, что... если вдруг... ведь может быть... не она, а русская культура будет благодарна... ушла. Вот так. А дальше нам оставалось только решить, вернет ли школа перо музею или нет.

Хватает ли такого сюжета для драматического содержания пьесы или сценария? Казалось бы, хватает. Увлекательная криминальная история, замешанная на нравственной проблематике: круговая порука, ложно понятая честь коллектива, личная ответственность за содеянное. Полно актуальных и вполне серьезных вопросов, которые могут быть легко и остро поставлены на фоне первой влюбленности наших юных героев. Похоже, золотая жила найдена. Вот и разрабатывай ее! Но нас смущала, не давая покоя, мысль о том, что на протяжении всей этой истории будет ясно, кто прав, а кто виноват. И эта однозначность делала ее плоской, превращала в фельетон. Но мы не понимали, чего же нам все-таки не хватает. Вроде всего в избытке! Ведь в то время мы еще не знали (нам это как раз открылось на «Гусином пере»), что

одной сюжетной линии в драматическом сочинении мало, что необходима, как минимум, вторая, что только в их сплетении может создаться подлинное напряжение. Но интуитивно мы ощущали, что в истории с гусиным пером, чтобы она стала весомой, чтобы приобрела иную степень значительности, чтобы прорвалась в зону основных жизненных вопросов, чего-то явно недоставало.

И мы снова вступили в мучительный период поисков. И постепенно перед нашим мысленным взором стала вырисовываться вот такая картина.

Школа, в которой произошел инцидент с гусиным пером, была не рядовой, а школой с давними традициями, которые удалось создать благодаря тому, что там учился Сергей Мукасеев, участник войны, прославленный в свое время во фронтовой корреспонденции одной из центральных газет. Та статья, бережно вырезанная, взятая в рамку под стекло и вывешенная на почетном месте, и положила начало уголку-музею Сергея Мукасеева. Вскоре там появились витрины с его портфелем, пионерским галстуком, дневником, ручкой и транспортиром. А стену вокруг статьи украсили его фотографии в младенчестве, в отрочестве и юности. Вот он на шведской стенке в физкультурном зале, а вот он, отмеченный крестиком, в походном строю на Волховском фронте. И представьте себе, что человек этот, ставший кумиром школы, ее правофланговым, на которого всем надлежало равняться, был жив! И каждый год, когда ребят принимали в пионеры, он появлялся в своей школе, при всех регалиях, традиционно становился на правом фланге общешкольной линейки, и все ученики равнялись на него не только метафорически, но и в самом буквальном смысле этого слова. И как бы сами собой родились лозунги: «Равняйтесь на Сергея Мукасеева!», «Живите по-мукасеевски!», «Учитесь и дружите, как Сергей Мукасеев!» И он сидел в президиуме торжественных собраний в актовом зале школы имени С. Мукасеева, принимал рапорты пионерской дружины имени С. Мукасеева и напутствовал юных мукасеевцев на честную трудовую жизнь.

И когда в нашем воображении все конкретнее и конкретнее стала проступать такая школа, ее учителя и ученики, когда мы почуяли ее особый мукасеевский дух, мы

подумали, что пришло время связать этого неожиданно появившегося героя и историю с гусиным пером. А как? И вдруг стало ясно, что поскольку Мукасеев является для всех без исключения учеников высшим нравственным авторитетом на все случаи жизни, то к кому, как не к нему, должна кинуться наша героиня, когда она поймет, что школа, дорожа своей репутацией, не хочет возвращать в музей гусиное перо Тютчева. И девочка, никому не сказав ни слова, поехала в подмосковный поселок, где жил Мукасеев. Мать прождала ее всю ночь... Мы представили себе, как утром она прибежала в школу, обезумевшая от страха, какая в школе поднялась паника. Шутка ли, пропала девочка! И как она наконец явилась, опоздав на первый урок. Явилась совсем другой, чем уехала. Мы уже перестали придумывать эту историю, она сама вела нас за собой. И точно так же, как кинорежиссеры видят свой фильм на потолке, как Булгаков разглядывал надвигающиеся фигурки в «волшебной камере» — только, пожалуйста, не сочтите за нескромность это сравнение, я имею в виду не результаты творчества, но лишь сам его механизм, — так вот, хотите верьте, хотите нет, но мы «услышали» разговор девочки с заведующей учебной частью, хотя происходило это при тщательно закрытых дверях, нам не пришлось его сочинять, надо было его лишь быстро записывать. Девочка чистосердечно рассказала, что ездила к Мукасееву, чтобы получить совет, как поступить с гусиным пером, а оказалось, что Мукасеев совсем не такой, как они здесь в школе думают. Он даже в дом ее не впустил, не пожелал с ней разговаривать, а от соседей она узнала, что в поселке все его ненавидят, а за злобу и жадность прозвали «мироедом». Но каково же было удивление нашей девочки, когда завуч ответила, что все это она уже давно знает, но что важно не то, какой он есть на самом деле, а то, кем он является для всей школы. Что девочка сделала ошибку, самовольно поехав к нему. Как же так, недоумевала наша героиня, ведь она узнала правду, а что может быть выше правды? И тогда завуч процитировала ей пушкинские строки: «Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман» — и растолковала ей, что то, что она узнала про Мукасеева, это — «*тьма* низких истин», чернота, застилающая взор, а то, что она

перечеркнула в своем сознании, уничтожила в своей душе, и есть тот *«возвышающий* обман», который поселяет в людских сердцах надежду и стремление ко всему высокому. И она настойчиво потребовала от девочки, чтобы та обещала ей никому, решительно никому не рассказывать о том, что узнала про Мукасеева. «Когда ты уезжала к Мукасееву, — сказала завуч, — ты была прекрасной гармоничной девочкой, ну, как цельный сосуд, а вернулась уже треснувшим сосудом, стала хуже, чем была. И неужели ты хочешь, чтобы все твои товарищи тоже стали треснувшими сосудами? Поэтому никому никогда...»

Убедительно? Убедительно. Нравственно? Нет!..

Когда линия Мукасеева, ставящая острую социально-этическую проблему, прочно сплелась с локальной историей гусиного пера, то в результате появилась пьеса, имеющая определенный объем, и персонажи ее уже не казались нам однозначными. И работа над ней подарила нам нечто большее, чем радость ее сочинения. Мы тогда нащупали закон, видимо, общий для нашей профессии. Чтобы драматургическое сочинение не было плоским, ему необходимо по меньшей мере две нагрузки. Сюжетная линия — занимательная жизненная история — должна сплетаться со второй линией, желательно тоже сюжетной, однако имеющей более широкий, я бы сказал, мировоззренческий аспект. И в тех сценах, где эти линии касаются друг друга, когда вторая, более общая тема, накладывается на сюжетную конструкцию, происходит, подобно вспышкам короткого замыкания, высветление ситуации с такой яркостью, что становится видной глубинная суть явления, до этого момента скрытая обыденностью происходящего.

Здесь напрашивается аналогия с сонатной формой в музыке. В старой музыке, как известно, есть два типа конструкций: фуга и соната. В отличие от фуги, где происходит развитие и вариации одной музыкальной темы в различных голосах и регистрах, в сонате всегда сосуществуют две темы, которые вступают в борьбу, подобную развитию драматического конфликта. Это происходит во второй ее части, называемой разработкой. Затем идет третья часть — реприза (повторение). Но это не простое повторение первой части, а повторение с выделением той

темы, которая одолела свою соперницу в предшествующей борьбе. Тема победившая звучит в репризе в полный голос, а тема побежденная — задушенно, агонально. И финал сонатной формы — это либо торжество победившей темы, развернутой композитором в самом широком плане, либо тризна по поверженной теме.

Поймите меня правильно. Я сослался сейчас на сонатную форму вовсе не для того, чтобы повторять азы и проиллюстрировать общеизвестную истину о том, что драматический конфликт всегда является борьбой двух начал. Для меня тут речь идет не об их столкновении, а о непременном наличии в драматическом сочинении двух независимых друг от друга тем, так сказать, двойной нагрузки. Только в этом смысл сравнения с сонатой. Я вполне допускаю, что возможно писать «фугоподобные» сценарии и даже пьесы, хитроумно варьируя одну и ту же тему. Но, как мне кажется, тот, кто хоть раз с толком прикоснулся к сонатной форме драматургии, иначе работать уже не сможет.

Четырехмерный мир

Я позволил себе остановиться на «Гусином пере» так подробно только потому, что хотел на конкретном примере поэтапно проследить, как жизненный факт, став творческим импульсом, включает механизм принудительного фантазирования, которое постепенно выстраивает новую, выдуманную, но, пожалуй, более емкую и серьезную историю, чем та реальная, что дала первоначальный толчок воображению. А теперь попробуем наметить некоторые общие, как мне представляется, закономерности процесса, который и рождает эту *другую жизнь.*

Итак, еще раз — сценарий (или пьеса), как правило, отталкивается от жизненной основы, не важно, непосредственно ли, или опосредованно. Однако этот материал, почерпнутый из живой действительности, по пути на экран или на сцену претерпевает структурные изменения, но они не касаются сути явлений, а лишь метода их раскрытия: художественный вымысел преображает зерна жизненных фактов в драматургические произведения. Начинается конструирование теперь уже *умозрительной*

истории, поскольку ее прослеживаешь «зрением ума» (помните слова Михоэлса о единой природе клеток глаза и мозга?), в которой были бы обострены до предела все жизненные связи, заложенные в истории *реальной.* Умение обнажить эти жизненные связи, а затем своим прикосновением напрячь их, предельно обострить — это и есть, собственно говоря, ремесло драматурга. А напрячь их и предельно обострить можно только на малой временной и пространственной территории. Судебное следствие, например, браки, разрывы — одним словом, все то, что в жизни обычно требует известной протяженности, в драматургии уплотняется во времени. Стиснутые жесткими сюжетными рамками, человеческие связи, перенесенные из жизни, приобретают свойства пружин, в которых до поры до времени скрыта ударная сила, обнаруживающая себя лишь в кульминациях. Если понятие *хронотоп,* обозначающее, грубо говоря, спряжение времени и пространства, перенести на явления драматургии, то можно предположить, что *экранная жизнь* находит свое воплощение не в трехмерном, а в четырехмерном мире, существующем не только в пространстве, но и во времени, в некоем едином пространственно-временном объеме. Время в драматическом сочинении настолько сгущено, что оно становится как бы зримым, видно его течение. Оно обретает художественно-формирующее значение, втягивает в свое поступательное движение людей и события, иными словами, становится четвертой координатой для определения места человека и его судьбы в глубинном пространстве сюжета. Так возникает четырехмерный мир.

Все эти взаимоотношения и манипуляции с временем и пространством, все эти компрессии и растяжки кинодраматург реализует в *описательной части,* что и делает ее в сценарии отнюдь не менее важной, чем диалог. Опыт моих товарищей и мой личный опыт убеждает меня, что пренебрежение описательной частью в большей мере лишает сценарий конкретности, глубины, да и чисто авторского своеобразия. Именно потому, что в нем остаются невыраженными временные и пространственные связи. А это, по существу, значительно уменьшает вклад сценариста в готовую картину.

«И сквозь магический кристалл еще неясно различал...»

Этот четырехмерный мир, который создает драматург, населяется людьми еще на этапе, так сказать, «волшебной камеры», когда возникают отдельные умозрительные картины с движущимися фигурками — будущими героями пьесы или сценария. Однако «сквозь магический кристалл» пока не удается «ясно различить» неповторимые черты их личности, ни внешние, ни тем более внутренние, пока они еще нечто вроде условных обозначений, знаков, вакантных мест, вокруг которых происходят какие-то события. Помните у Булгакова: бежит человечек... Выстрел... Он падает... Кровь на снегу... Какая огромная дистанция отделяет этого анонимного «человечка» от живого обаятельного Николки Турбина! «Ясно различить», иначе говоря, найти, домыслить, создать, придумать, сочинить своих героев удается уже на следующем этапе работы, когда замысел окончательно созрел, когда появляются контуры целого и возникает необходимость вплотную заняться окончательным отбором своих персонажей и разработкой их характеров.

В свое время мы с Ильей Нусиновым называли это занятие — «набрать команду». Корабль есть. Маршрут есть. Есть даже штатное расписание, но команды нет, нет еще живых людей во всей самобытности их индивидуальных обликов. Вот их-то и необходимо «набрать». Какой будет капитан? Какой боцман? Какая жена капитана? Сколько матросов и какие?..

Когда писатель, драматург, сценарист сочиняет в уме некий образ, он представляет себе этого человека, находит ему прототип в жизни или выдумывает его, представляет себе это лицо, прическу, уши, руки, ноги, фигуру. Он пытается попристальнее разглядеть *его,* покороче *с ним* познакомиться, начинает приноравливаться к нему, прикипать душой, старается услышать тембр его голоса, увидеть его пластику, характер его движений и, может быть, даже узнать его в уличной толпе. В уме он подбирает ему друзей и недругов, воображает себе обстановку его жизни, его «гнездо» во всех деталях, его реальные связи с людьми и предметами, его причуды и странности.

Короче говоря, повторяю, нужно либо найти среди знакомых подходящий прообраз, либо мысленно сконструировать определенное число персонажей такой жизнеподобности и узнаваемости и вместе с тем личностной определенности, чтобы им оказалось под силу вытащить на своих плечах всю нагрузку сюжета. Процесс этот, во всяком случае, мне так всегда казалось, один из самых творческих в сочинении сценария, потому что удачно собранный «коллектив» персонажей, их неизбежные столкновения, неожиданные поступки и непредвиденное поведение по отношению друг к другу, когда уже не ты их ведешь, а они тебя, залог будущих свободных внутриэпизодных импровизаций. Помните пушкинское: «Какую штуку удрала со мной Татьяна, взяла и вышла замуж за генерала».

Еще вчера сценарий представал перед вами, например, в виде ряда возникших в воображении сцен и краткой формулы сюжета о том, как одна девочка принялась разыскивать женщину, которой была адресована недоставленная телеграмма, а ею оказалась ее мать (забегая вперед, скажу, что по этому нашему сценарию в 1972 году режиссер Р.Быков поставил фильм «Телеграмма»). Вы еще и понятия не имели о том, какая она из себя, эта мать, чем занимается, какую прожила жизнь, и про девочку тоже ничего не знали, а уж тем более про тех людей, к которым она попадает во время своих поисков. А спустя какое-то время мать уже стала настолько живой, что кажется, повстречайся она вам на улице, вы бы ее сразу узнали. И вам уже ясно, кто ее муж, отец девочки, и какова его судьба. Вы все поняли даже про деда девочки и уверены, что сыграть его смог бы только М.М. Яншин. И вдруг, поверьте, неожиданно оказывается, что микромир вашего вымысла населен, что люди эти прожили в нем всю свою жизнь, обросли вещами, книгами, а на стенках в их квартире висят фотографии покойных родственников... Одним словом, у них, как давным-давно писал поэт Иосиф Уткин, «свои мыши, своя судьба». Что эта их судьба на ее нынешнем отрезке и будет вас интересовать, заполнит все — и ум ваш, и сердце, и душу, и совесть. Что проблемы этих людей станут вашими проблемами, что их поступки будут, как правило, предвидены вами, а иногда, мы уже говорили об этом, и совершенно неожиданными. И, могу поклясться, эти мгновения — самые счастливые в сочинительстве.

К. С. Станиславский говорил, что труппу надо собирать, как опытный садовник — букет, подбирая цветок к цветку и по тону, и по красоте, и по тайной привлекательности каждого растения. Так и в «наборе команды» мы всегда старались руководствоваться этим правилом. «А что такое тайная привлекательность цветка?» — с иронией спросите вы. Да это то, что сокрыто в его еще не полностью распустившемся бутоне, который, собственно говоря, и сейчас уже прекрасен, но, быть может, еще удивит вас, потому что никому не дано знать, каким он станет, когда полностью расправит свои лепестки. Даже садовнику, то есть сценаристу. Он может предполагать, рассчитывать, но точно знать, увы (а может быть, к счастью?), не дано и ему.

Людей можно противопоставлять друг другу по самым произвольным признакам. Этих признаков так много, и они из таких разных областей, что ни перечислить, ни толком систематизировать их, видимо, нельзя. И все же я отважусь предложить разделить людей и соответственно литературных героев на два типа: в первый войдут те, чьи поступки нетрудно предсказать, исходя из своего жизненного опыта. Во второй — все «непредсказуемые», все, в которых непонятно почему, вдруг, как бы самопроизвольно, взрываются какие-то яростные заряды, приводящие, как раз в силу этой непредсказуемости, к самым невероятным последствиям. Причем не только с точки зрения драматургических перипетий, но и в окончательном становлении их характеров, что не менее существенно. Им присущи некие «протуберанцы» ума и чувства, неожиданные и «могучие выбросы», наподобие тех, что время от времени происходят в солнечной короне, и «протуберанцы» эти отзываются неоправданной жестокостью, безудержной мстительностью или, наоборот, непредположимыми движениями совести и проявлениями человечности. Так случилось, например, с одним из персонажей нашего фильма «Мичман Панин» — с командиром транспорта «Океан», капитаном первого ранга Сергеевым, который после возвращения на корабль мич-

мана Панина в публичном разносе проштрафившегося офицера подсказал ему — вот уж воистину неожиданный поступок! — единственно возможную линию защиты на предстоящем суде чести.

Многогранность характера, странность его проявлений достигается порой чисто механическим соединением двух разных логик поведения, как бы двух взаимоисключающих натур, слитых в одном и том же лице. Пример тому, скажем, пьеса «Барабанщица» А.Салынского, посвященная партизанской разведчице. В «партизанских» сценах его героиня вела себя, как и должна себя вести в нашем представлении партизанка, то есть автор написал нормативно-героическую роль, а в «фашистских» сценах, перемежающихся с «партизанскими», он написал совсем другую роль — предательницы, изменницы, «немецкой подстилки», как презрительно называли в войну таких девиц. Одним словом, роль как бы для другой актрисы. И вот от этого чисто механического совмещения двух разных ролей в одном актерском теле рождался интересный сложный образ героини, точнее, не сложный, а *сложенный* из двух простых, психологически однозначных слагаемых.

«Набирать команду» для сценария можно самыми разными путями. Даже если вы склонны выискивать в жизни прототипы своих будущих героев, это вовсе не значит, что герои эти должны полностью соответствовать найденным образцам. Редко когда удается целиком перенести своего знакомого из этой жизни в ту, *другую,* экранную жизнь. Даже стремясь опираться в работе на конкретных, встретившихся вам людей, чаще всего приходится уподобляться гоголевской Агафье Тихоновне, желавшей «губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича...». Регламентации тут вообще нет никакой. Обычно соединяешь реальные черты, подмеченные вами, с вымышленными, а случается, целиком выдумываешь тот или иной персонаж, правда, все время поверяя свой вымысел жизненным опытом, своим пониманием человеческой натуры и своим чувством эксцентрики.

К слову сказать, со мной это случается то и дело, я ведь уже признавался, что я — за «сочинительство». Скажу больше, я убедился: чем резче и, казалось бы, неправомерней фантазия, тем не только забавней, но и жизненней выглядит выдуманный тобой образ. Но это, как говорится, мое сугубо личное мнение, не буду на нем настаивать, хоть и всячески рекомендую проверить его на практике. Но каким бы из этих путей ни идти, направление движения, на мой взгляд, здесь всегда единое, то же самое, что и во всех иных аспектах сценарного сочинительства: от знакомого к неведомому. Но к этому мы еще вернемся.

Таблица Афиногенова

И.В. Шток, один из руководителей арбузовского семинара конца пятидесятых годов, куда мы с Ильей Нусиновым были приглашены после первой нашей комедии «Моя фирма», рассказал о том, как работал его близкий друг — драматург Александр Афиногенов, размышляя о действующих лицах своих пьес. Он, оказывается, изобрел даже некую таблицу, наподобие таблицы умножения. На большом листе полуватмана вычерчивалась подобная сетка:

	$А_1$	$Б_1$	$В_1$	$Г_1$	$Д_1$
А	+				
Б		+			
В			+		
Г				+	
Д					+

Правда, у Афиногенова вместо заглавных букв (на моей схеме) значились имена действующих лиц пьесы,

над которой он работал. А потом клетки на пересечении вертикалей с горизонталями заполнялись разными сведениями, в зависимости от того, какие линии пересекались. На пересечениях однозначных букв, то есть одного и того же героя пьесы (например, А с $А_1$, Б с $Б_1$ и т. д.), где на схеме стоит «+», пишется все, что касается данного действующего лица: его тип личности, характеристика, особенности речи, приметы, привычки и всякого рода присущие ему характерные черточки, отличающие его от других как внешне, так и внутренне, и прочее. В других же клетках пересечения, скажем, А с $Б_1$, А с $В_1$ и далее, пишется все, что касается взаимоотношений А с Б, А с В. Горизонтальный порядок действующих лиц указывает на преимущество их взаимоотношений с действующими лицами, расположенными по вертикали. Таким образом, в клетке $АБ_1$, где $Б_1$ — в горизонтальном ряду, взаимоотношения $АБ_1$ будут прослежены с точки зрения $Б_1$, а в $БА_1$, где $А_1$ значится по горизонтали, а Б по вертикали, их связи будут рассмотрены с точки зрения $А_1$.

Вот, собственно, и все.

Однако если во время работы такой лист висит у драматурга перед глазами, а рядом находятся карандаш и резинка, чтобы вписывать в нужные клетки все новые и новые, приходящие в голову сведения о своих героях и стирать то, что почему-либо показалось излишним, неверным, сомнительным, то польза от такой «карты драматического сражения» будет несомненной. И полководец, сиречь драматург, будет держать в поле зрения всю панораму сюжетных баталий, особенно если свободные места на листе полуватмана вокруг таблицы он станет заполнять записями о последовательности сцен, планами актов и подробностями предлагаемых обстоятельств.

Я сам в своей работе не раз пользовался афиногеновской таблицей и всегда советую своим ученикам, сочиняющим сценарии, освоить этот метод. И те, у кого хватило характера не останавливаться на полпути, не лениться и не пренебрегать высокомерно такой толковой помощницей, единодушно говорили, как они ей благодарны.

О стратегии и тактике, или Когда сценарист выступает в роли охотника

Я думаю, что сценарист, как опытный полководец, должен владеть искусством стратегии и тактики. Стратегические задачи — это то, к чему надо прийти, то отношение к действительности, то ее понимание, к которому сценарий должен подвести зрителя. Это тема сценария, его «сверхзадача», по терминологии Станиславского, его идейно-мировоззренческая основа или, попросту говоря, *про что* он. А тактические задачи сценарист решает, когда ищет пути наиболее живого, наиболее убедительного и впечатляющего воплощения своего замысла, то есть, переходя на язык профессии, когда он составляет поэпизодный план, когда решает жанр и стилевую интонацию будущего сочинения.

Тактику сценариста можно сравнить и с тактикой охотника, если полагать, что объект охоты — зритель. Чтобы ни у кого не возникло кровавых ассоциаций, представим себе охотника без ружья, промышляющего ловлей зверя. Да, в нашем случае это будет еще точнее. Настоящий охотник прежде всего внимательнейшим образом изучает звериные тропы и находит место водопоя. Так же и сценарист, чтобы его «послание людям» дошло до глубин их сознания, чтобы то сокровенное, что ему необходимо сказать своим зрителям, было ими воспринято возможно более полно, должен, подобно охотнику, сначала мысленно проверить все предполагаемые направления зрительского интереса, а затем, выбрав одно из них, пойти к нему, но пойти таясь, чтобы не выдать раньше времени своих намерений. Ведь поначалу взаимоотношения сценариста и зрителя всегда не проявлены, словно окутаны какой-то тайной. Сценарист не должен сразу себя обнаруживать, не должен расшифровывать свои намерения, иначе он может спугнуть зрительский интерес. А это значит, что до поры до времени ему лучше всего сидеть, так сказать, в «засидке», стараясь не кашлянуть, не хрустнуть оплошно веткой.

Кроме того, необходимо рассчитать, в каких местах

разместить манки интереса, чтобы заставить зрителя свернуть с проторенной тропы, причем расставлять их надо так умело, чтобы он не сбился с предложенного ему пути, послушно следовал за сценаристом, не миновав ни одного поворота, и чтобы он, не дай бог, не повернул назад.

Но самое главное — это определить место, где поставить силки. И, если все сделано правильно, профессионально, зритель не сможет не быть пойман сценаристом.

А манками я называю сюжетные повороты кульминационного свойства, ибо считаю, что стратегическая кульминация в сценарии должна быть одна, а тактических — несколько. Вот этот набор тактических кульминаций, в которых нарушается возникшая было гармония, вдруг теряется смысл происходящего и тут же заново и неожиданно обретается вновь, вдруг пропадает след интриги, но тут же снова находится в самом непредполагаемом повороте, поддерживает и напрягает зрительское внимание. Когда сюжет развивается с ритмическими перепадами, то зритель в своем сопереживании ему то поднимается на какую-то высоту, то обрушивается вниз, а значит, испытывает эмоциональные перегрузки. Мера этих душевных затрат и желанность их и есть мера интереса зрителя к фильму. Иногда душевные затраты бывают так велики, что зритель испытывает настоящий катарсис, то есть нравственное очищение. Именно этот катарсис — в значительной степени благодаря феномену кинозвезды, о котором уже шла речь, — превращает опыт героев фильма в личный духовный опыт зрителя, обогащая его новым, более глубоким пониманием и себя, и окружающих людей в нашем сложном мире.

Особенно явственно эта «перекачка» опыта, освоение его как своего личного происходит в фильмах для детей.

«Дом с привидениями»

Существует крылатая фраза, которую приписывают Горькому: «Для детей надо писать так же хорошо, как для взрослых, и даже лучше». Слышал я еще и такое

высказывание по поводу детского кинематографа: «В наше время детское кино — единственная возможность касаться библейских тем...»

И то и другое, видимо, правда.

Во всяком случае, сдавать фильмы для детей так же трудно, как и фильмы для взрослых, если не более — это я могу засвидетельствовать своей личной практикой.

Не было у нас с Нусиновым, а потом и у меня, ни одного случая, чтобы сперва со сценарием для маленьких, а потом уже и с картинами все обходилось бы без трудностей. Начиная с «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен».

Я до сих пор храню телеграмму от дирекции «Мосфильма» в нашу съемочную группу, снимавшую летом 1963 года сцены в пионерском лагере на Черноморском побережье, с требованием свернуть все работы и возвращаться из киноэкспедиции в Москву, ибо производство картины прекращается. И лишь мудрость нашего директора киногруппы, плод многолетнего общения с киночиновниками, который сказал: «А мы этой телеграммы не получали», позволило режиссеру Элему Климову доснять фильм до конца. А что было бы, если б директор принял этот приказ к исполнению?..

Я вспоминаю, с каким ехидством редакторы из Госкино говорили про «Внимание, черепаха!»: «Скоро они (то есть мы. — *С. Л.)* любовные приключения детишек в детском саду, а то и в яслях показывать будут...»

А речь-то шла об эпизодике, на мой взгляд, одном из самых трогательных вообще в нашем кино, снятом режиссером Роланом Быковым с высочайшей поэтичностью, когда Ёга переодевается в девчачье платье, чтобы удрать из Института питания и бежать спасать черепаху. И этот эпизод был признан «эротичным»!..

Как зорко чиновники высматривали криминал, причем часто и политического свойства, там, где его и в помине не было и быть не могло. Ну, например, один воистину гроссмейстер по «аллюзиям» (впрочем, таких в те годы было немало) так истолковал содержание «Внимание, черепаха!» на одном из вполне серьезных обсуждений: все понятно, сказал он, маленькая, древняя, на

«Ч» начинается, а ее под танк, под танк!.. Дело было в 1968 году, во время чехословацких событий...

Такой аллюзионный механизм, несомненно, заслуживал бы восхищения своей изощренностью и фантастичностью предположений, если бы это не влияло на судьбу фильма, на результат работы нескольких десятков людей. Подобным высококвалифицированным специалистам всюду чудились крамольные метафоры, оскорбительные символы, ситуации, подвергающие поношению нечто основополагающее.

Вот и мой сценарий «Дом с привидениями» три года не запускался в производство из-за обвинения его в излишней жестокости, а ведь пафос сценария как раз в обратном: в яростной борьбе с жестокостью, но только эмоциональным путем. То, что этот фильм удалось наконец снять в 1988 году (дебют режиссера Ефима Гальперина), — достижение нового времени. Но все это лишь к слову. Упомянул же я «Дом с привидениями», чтобы показать, как происходит «перекачка» опыта киногероя в личностный опыт зрителя.

В событийном фильме только экстремальные обстоятельства вызывают глубинные сопереживания у сидящих в зале. Именно поэтому я и нашел для своей маленькой героини Оли Николаевой крайнюю ситуацию: она становится свидетелем попытки убийства собаки — чудесного огромного водолаза, да еще сцена эта происходит в старом полуразрушенном доме, где кто-то глухо воет, все устрашающе скрипит, а в углах клочьями свисает грязная паутина.

Конечно, и Оля, попавшая в дом с привидениями, и ребята, которые смотрят фильм, переживают момент настоящего, причем нарастающего страха. Однако вызвать это острое чувство необходимо, что бы по этому поводу ни говорили «охранители», потому что только такой эмоциональный взрыв и способен родить в ответ, с одной стороны, ужас за судьбу собаки, а с другой — подлинный гнев к тем мальчишкам, которые готовы пожертвовать живым существом буквально, как говорится, «в корыстных целях» — чтобы отдать долг. Ребята затаив дыхание следят за поведением Оли, которая уже и до этого успела расположить их к себе, не сочувствуя ей со

стороны, из зрительного зала, а сопереживая ей с полной отдачей, «по-взаправдашнему». Они ощущают себя ее двойниками, ставят себя на ее место — иными словами, маленькие зрители, как и Оля, совершают огромные душевные усилия, мобилизуя при этом всю свою внутреннюю энергию, чтобы не спасовать. Эта высокая цена, которую они платят, включаясь в действие фильма, и делает экранный Олин опыт их личностным опытом... И я убежден, случись с ними нечто подобное, любой из них будет черпать силу духа в истории с Олей, прочно засевшей в его эмоциональной памяти, и понадеется выйти победителем, как и она, из почти безнадежной ситуации.

Легкий путь

Мне рассказывали, что покойный академик П. Л. Капица будто бы по какому-то поводу сказал, что самые фундаментальные открытия в науке были сделаны великими умами человечества на легком для них пути. Может, на самом деле он этого и не говорил, но мысль сама по себе поразительна. И не только по удивительной парадоксальности, но и по окрыляющей перспективе.

Что же такое легкий путь?

Прежде всего, на мой взгляд, это не всегда изначально легкий путь, но путь, ставший легким. Как же может он стать легким для сценариста?

Пусть это не покажется странным, но я убежден, что сценарное дело по природе своей и по методологии ближе всего к творчеству драматических артистов, если они работают в рамках школы Станиславского. Я уверен, что знание Системы необычайно плодотворно для кинематографического писателя. Объясню почему. Прежде всего труд сценариста, так же как и труд актера, имеет вполне самостоятельную ценность, но вместе с тем является и частью коллективного труда. Во-вторых, сценаристу, как и актеру, случается работать по полученным заданиям, ощущая их при этом своими личными замыслами или, пользуясь нашей терминологией, пре-

вращая приказ извне в приказ самому себе. В-третьих, сценарист, как и актер, должен уметь направить поток своей фантазии по заданному руслу, создавая яркие и конкретные картины видений предлагаемых обстоятельств и в подробностях разрабатывая характеры персонажей и их взаимоотношения. Умение сочинить биографию своего героя, вообразив во всех мелочах его допьесную жизнь, представить себе его способы общения с людьми, понять природу его обаяния, если оно имеется, или, наоборот, выявить те свойства его личности, которые от него отталкивают людей, обнажить открытость его натуры или обнаружить ту личину, за которой он скрывает свои тайные помыслы и намерения, — одним словом, предельно прояснить для себя мир его души и научиться пластически выражать этот мир методом физических действий — все это в равной мере относится и к творчеству актера, и к творчеству сценариста. Разница здесь в одном: артист проделывает эту работу только применительно к своей роли, а сценарист должен ее проделать по отношению ко всем персонажам своего сценария. Станиславский учит, что прежде всего надо определить сверхзадачу произведения, потом — подчиненные ей задачи каждого эпизода, каждой сцены, каждого образа... Точно по этой схеме, по-моему, неукоснительно следует идти автору сценария, и тогда путь его станет легким.

«Трудное сделать легким, легкое — красивым, красивое — привычным, привычное — автоматичным». Эта фраза — завет учителя своим ученикам, написанная крупными буквами на большом щите, сопровождала все показы элементов Системы студией Станиславского.

В юности, в довоенные годы, я дважды был на таких показах, организованных для театральной общественности Москвы, и отчетливо помню то ощущение легкости и праздничной радости, которое оставалось после них. И дело не в цирковой оттренированности номеров программы, а в том, что за этими в совершенстве отработанными этюдами была видна подлинная техническая оснащенность всех участников показа, которая должна дать им в дальнейшем возможность им-

провизационного творчества. И тогда каждому из них будет легко полностью сосредоточиться на том, *что* делать, не тратя сил фантазии на *как* делать. Послушный психофизиологический аппарат сработает сам, сделав трудное — легким, а легкое — красивым, эстетически совершенным, импровизационно свободным и смыслово выразительным. Подсознательное движение души, подхлестнутое приказом мысли, само отольется во впечатляющую пластическую форму. Возникнет полная координация интуиции и пластики, удивительная для стороннего глаза в той же мере, как, скажем, удивительно для немузыканта умение пианиста тут же сыграть, да не просто одним пальцем, а двумя руками, как говорится, «с душой», только что услышанную мелодию.

Сценаристу, как и актеру, необходимо постоянно тренировать свой психофизический аппарат, чтобы, сочиняя сценарий, суметь полностью сосредоточиться на том, *что* происходит, не теряя сил фантазии на то, *как* происходит, чтобы аппарат этот в нужную минуту сам срабатывал, делая трудное — легким, легкое — красивым, импровизационно свободным, эстетически совершенным и смыслово выразительным. Такая «легкость» достигается тоже своего рода «школой» со своими упражнениями, приемами, особыми тренировками воображения, импровизации, мгновенной реакции на уколы творческих импульсов, автоматически включающих механизм принудительного фантазирования.

Молодым художникам, как известно, рекомендуют не выпускать из рук альбомчиков, зарисовывая все, что мало-мальски затронуло глаз необычностью линий, странностью или совершенством формы; молодым актерам — «показывать» разных людей, проникать в их натуры, копировать походку, особенности речи, характерные жесты; начинающим писателям — не расставаться с записными книжками, заполняя странички пришедшими в голову мыслями или невзначай услышанными фразами.

Слов нет, все это очень полезно и сценаристу. Он просто обязан наблюдать жизнь во всех ее проявлениях,

постигать людей, фиксируя в своей памяти и их походку, и жесты, и записывать, записывать все новое, мало-мальски забавное, необычное, что удается поймать на лету. Потому что, как говорил Станиславский своим ученикам, знать — это уметь. Однако, на мой взгляд, сценаристу прежде всего необходимо, и это главное, если он хочет работать легко, тренировать фантазию. А это значит, что везде, и на улице, и в транспорте, и в магазинах, и в театре, да где угодно, он должен внимательно разглядывать людей вокруг, определять их профессию, возраст, характер, мысленно сталкивать их, ставить в конфликтные, смешные или печальные положения, по обрывку невольно подслушанного разговора разбираться во взаимоотношениях говорящих или просто придумывать их. Заглядывая, извините, в окна, мгновенно воображать обитателей того или иного интерьера и определять, кто есть кто... Эта внутренняя работа, по возможности, никогда не должна прекращаться. Даже своими знакомыми и друзьями не грех иногда поманипулировать в уме, перемещая их в разные эпохи, придумывая для них самые невероятные приключения и испытания, перетасовывая их судьбы, поднимая на гребни успеха или низвергая на самое дно. Это мысленное режиссирование жизни, это игровое начало в отношениях с действительностью и есть, как я понимаю, лучшая тренировка фантазии, накапливание опыта в принудительном фантазировании, которое, не устану повторять, одно из главных, необходимейших навыков профессионального сценариста.

Если мышцы — сила тела, если воля — мышцы души, то фантазия — мышцы таланта. И от того, развита ли фантазия или нет, зависит профессиональный уровень кинематографического писателя. Если он столь же органично овладел всеми навыками своей профессии, как хороший актер элементами Системы, если он проходит весь путь от творческого импульса к умозрительному видению целого настолько естественно, что технология сочинительства перестает быть трудоемкой, то все его внимание концентрируется только и исключительно на импровизационной разработке экранной жизни.

О доверии, или От знакомого к неведомому

Как-то давно мне рассказали такую театральную историю. В еще старом МХАТе ставили костюмную пьесу из испанской жизни. Константин Сергеевич дал задание артистам научиться носить плащи — весьма странную одежду, и для современного человека совсем непростую в обращении. Задание всех увлекло, было забавно не только подчинить себе этот своенравный большой кусок сукна, но и быть в нем импозантным, и пластичным, и, главное, естественным. Артисты предложили несколько вариантов «укрощения» плащей.

— Нет-нет... не то... — морщился Станиславский. Потом он вдруг вскочил со своего режиссерского кресла, вбежал на сцену, попросил у кого-то плащ и безапелляционно заявил: — В Испании в семнадцатом веке плащи носили так!

И показал.

Ну, раз так, так так, и все стали тренироваться носить плащи по Станиславскому, который, видно, только нынче утром вернулся из какой-нибудь Кордовы XVII века и всласть наносился там всевозможных плащей...

Когда ставятся постановочные фильмы из жизни прошлых эпох, доверие зрителя к происходящему на экране добывается образностью и красотой оформления, стилизацией, а то и археологичностью предметов быта и оружия, нахождением ритмических несоответствий с нынешними ритмами в поведении персонажей, лексической вычурностью, которые и должны создать атмосферу и так называемую достоверность жизни *того* времени и *той* страны. Когда между событием и сегодняшним днем пролегают десятилетия и новые поколения становятся массовым ценителем всевозможных «ретрореставраций», то реализатором его может выступить чуткий художник, пусть даже внук современника события, для которого важна теперь не буква, а дух той эпохи. Когда же столетия, исторические катаклизмы бездонными пропастями пролегают между творцом и фактом, то только миф, легенда, сказка могут вдохнуть нечто вторично, если не третично живое (я бы сказал «концепцию живого») в замороженные веками дела и дни.

В таких картинах судей нет и быть не может, есть лишь доверяющие, наивно верящие зрители — ведь герои ходят, едят, говорят, совершают поступки — значит, живут.

В этих случаях поэтичность ленты — залог ее достоверности, и жизнь человеческого духа подменяется в ней жизнью мифологического, легендарного, фольклорного духа в той мере условности, в какой любая метафора имеет отношение не к аллюзионной, но к доподлинной действительности. Ведь потребность доверять органически присуща людям, доверие — функция наивного, художественного, а не плоско рационального или циничного сознания.

Что же касается фильмов, посвященных современности, то их достоверность для зрителей, даже самых неискушенных, всецело определяется верностью деталей быта, узнаваемостью героев и лексической точностью. Идея «малых правд», из которых складывается «большая правда», как учил К. С. Станиславский, находит и тут, на мой взгляд, свое полное воплощение. Вы, конечно, помните один из известнейших афоризмов Козьмы Пруткова: «Единожды солгавши, кто тебе поверит?» Поэтому так губительно в сценарии на темы сегодняшнего дня допускать по недосмотру ли, по умыслу ли этакую *приблизительную* правду, которая по сути своей едва ли не хуже лжи.

В сценарии может быть многое, что лежит за пределами жизненного опыта массового зрителя, что он не в силах проверить, и тут для автора есть известный простор, но уж то, что зритель знает, он знает крепко, его не обманешь. При всякой такой попытке сценарист должен заранее отдавать себе отчет, что в этом месте зритель непременно «споткнется» и отметит ложь. Если же он будет «спотыкаться» не раз и не два, то, продолжая этот нехитрый образ, он начнет глядеть себе только под ноги, и все красоты дороги, и манящая цель в ее конце вовсе перестанут его интересовать, и, кроме выбоин и колдобин, корней и камней, он уже ни на что обращать внимания не будет. Как важно сценаристу быть правдивым, честным и предельно внимательным ко всем подробностям той реальности, которую он вос-

создает в своем сочинении! И в первую очередь это относится к диалогу, к выбору слов. Если люди на экране говорят не так, как в жизни, а неким стерильным «абстрактно-художественным» языком, то все потеряно, какие бы благие намерения ни двигали кинодраматургом и какие бы важные проблемы он ни ставил.

Чтобы сценарий, а вслед за ним и фильм достигли своей цели, необходимо прежде всего установить со зрителем отношения взаимного доверия: поверь мне, все, что здесь происходит, истина, и ты можешь сам в этом убедиться, ну, посмотри... Убедился?.. Похоже?.. Точно?.. Узнаешь?.. А теперь смотри, что будет дальше...

Изначально завоевав доверие читателя (или будущего зрителя), сценарист может почувствовать себя более или менее свободно и начать гнуть, так сказать, свою линию. Принимаясь за новую работу, мне, образно говоря, начинает казаться, будто бы я опаздываю на поезд. Состав уже тронулся, и мне необходимо его догнать, добраться до моего вагона. Поначалу мне приходится бежать быстрее поезда, потом, поравнявшись с лесенкой тамбура, я бегу уже с той же скоростью, что и поезд, и только тогда вскакиваю на подножку, уже не подвергая себя опасности сорваться и попасть под колеса. Отдышавшись, я вхожу в вагон, располагаюсь, оглядываю своих попутчиков, а они — меня, прислушиваюсь к их разговору, улавливаю его тональность и включаюсь в него. И тут я уже становлюсь хозяином положения, потому что у меня в запасе есть увлекательные истории, которые, я уверен, должны их заинтересовать... Хозяином положения сценарист становится примерно с трети фильма.

Расположившись «в вагоне», то есть овладев доверием и вниманием своих читателей (зрителей), сценарист может начать вести рассказ на свой манер, уже не опасаясь, что ему не поверят, что его не услышат. История, которую он рассказывает, должна быть одновременно и знакомой и неведомой. Знакомой, чтобы не разрушить возникшего доверия, чтобы ее узнавали и сличали со своим личным опытом, да это и немудрено, потому что в каком-то смысле любая киноистория оказывается знакомой. И вместе с тем — неведомой, потому что все

эти знакомые истории у разных людей, в разных кругах происходят до неузнаваемости по-разному. Иногда смешно, иногда драматично, а иногда и на редкость печально.

Я, пожалуй, не открою Америки, если скажу, что интерес к той или иной жизненной ситуации может питаться двумя диаметрально противоположными чувствами — радостью узнавания знакомого или радостью постижения неизвестного. Если в первом случае задеваются какие-то лирические или ностальгические струны оттого, что открываешь в себе, в жизни своей соответствие с происходящим, то во втором — отдаваясь сопереживанию, становишься как бы активным исследователем неведомых тебе обстоятельств и отношений людей. Мне кажется, что серьезный, значительный сценарий, который может стать основой для серьезного, значительного фильма, сочетает в себе оба типа этого интереса, ведя за собой читателя, а вслед за ним и зрителя от знакомого к неведомому.

Да и вас, читатель, я сейчас тоже намерен увести из более или менее знакомой вам области размышлений о том, что зритель ждет от кинематографа, о завоевании доверия, о том, как появится кинообраз, о гармонии жизни и вымысла и прочих, так сказать, общекультурных вопросах, в не знакомую непрофессионалу мастерскую сценариста, чтобы рискнуть разобраться в сценарном деле по его отдельным элементам.

Эпизод

Вот пишущая машинка. В ней лист бумаги. Напечатано: «Поэпизодный план». Пока только заголовок. Дальше — ни строчки. Это значит, что сценарист только-только начинает предпоследний этап работы над сценарием — сочинение поэпизодного плана. Плана чего? Эпизодов. А что такое эпизод?..

Попробую ответить.

Слово *эпизод* имеет много значений. Это и событие, и случай, и выделенная часть правонарушений, и звено некоего процесса, и вполне существенное, и, наоборот, несущественное явление, и сценка, не сопряженная с развитием основного действия, и часть кинофильма, представляющая собой сюжетно законченный отрывок... А вот В.Даль, например, полагает, что эпизод — это случай сам по себе посторонний, но по сцеплению связанный с главным происшествием... А то и просто: вводный рассказ... Пудовкин же считает, что «вся кинематографическая картина в конце концов распадается на разрывные куски, которые склеиваются в сцены, сцены — в эпизоды, эпизоды — в части, и части, наконец, — в целую картину». Вот сколько всевозможных определений, подчас взаимно противоречащих друг другу.

Ну а что же тут будет существенным для нас? Как же все-таки определить нам эпизод применительно к киноповествованию? А, пожалуй, вот как: смыслово неделимый фрагмент кинодействия, и по стилю, и по поэтике, и по изобразительному своеобразию полностью совпадающий со всем фильмом в целом. Он подобен позвонку, по которому специалист, не колеблясь, может воссоздать не только скелет, но и внешний вид неведомого животного. *Киноэпизод*, как молекула в старом школьном определении, — самая малая неделимая частица вещества, которая обладает всеми его свойствами и признаками.

Ну, хорошо, это, так сказать, образное объяснение, а каково практическое? С одной стороны, эпизод — звено в динамике сюжета, некая ступень в развитии того, что происходит в сценарии, а с другой стороны, он вбирает в себя художественные характеристики и персонажей, и их поступков, и мира, в котором происходит действие, иначе говоря, в нем определяется и то, *как, каким образом* происходит это ЧТО. А сочетание того и другого решает жанр вещи во всех аспектах выразительных средств. Прочитав профессионально грамотно сочиненный эпизод, можно конкретнейшим образом вообразить его, увидеть на экране своей фантазии как минимум в той же мере яркости, в какой увидел его сценарист, прежде чем записать на бумаге.

Мы уже говорили о том, что художественное драма-

тическое сочинение, а хороший сценарий — особенно, как правило, обладают двойной сюжетной нагрузкой, причем сюжеты эти развиваются не параллельно, не каждый сам по себе, но постоянно перекрещиваясь, подгоняя один другой, чем и поддерживается драматическое напряжение. Все это, естественно, в полной мере относится и к эпизоду как к молекуле сценария. Напряженным эпизод получается только тогда, когда в нем тоже есть, как минимум, двойная нагрузка. И если узел одной из сюжетных линий как-то развязывается внутри данного эпизода и в этом смысле мы говорим об эпизоде как о чем-то целостном, то второй линии, тоже проходящей через него, следует непременно тянуться дальше, обеспечивая тем самым непрерывность действия. Фильм в целом можно считать неким завершенным жизнеподобным художественным процессом, и тогда эпизод является одной из фаз этого процесса. Именно поэтому сценаристу в первую очередь необходимо научиться владеть динамикой сцепления сценарных блоков: сюжетные линии должны давать ответвления, новые ростки, которые, перекидываясь в следующие эпизоды, иногда вдруг начинают цвести, усложняя происходящее, замедляя его и убыстряя.

Вот, например, в сценарии «Мальчик и лось» мне пришлось все время сопрягать спортивную страсть честолюбивого мальчика, рвущегося победить в соревновании по картингу, с его императивной потребностью во что бы то ни стало спасти лося, случайно забредшего в город в день гонок. Только от постоянных столкновений этих двух взаимоисключающих желаний и могло возникнуть действенное и нравственное напряжение в сценарии.

Нравственное напряжение, я думаю, вообще чаще всего достигается этим «прорастанием» сюжетных линий из эпизода в эпизод, их сшибками и разбегами, а секрет действенного напряжения эпизода лежит, скорее, в его ритмической структуре, в соразмерности содержания метражу. Если некоторое количество воды налить в маленький объем, то она перельется через край, если в большой, то часть объема окажется пустой, если же ее

налить в сосуд нужного размера, то он будет заполнен до краев. Мне представляется, что ритм — это в конечном счете соответствие содержания той территории, на которой оно реализуется. И гармоничный сценарий может быть только тогда, когда в его эпизодах это соответствие не нарушается.

Я на всю жизнь запомнил, как Софья Милькина, жена и сорежиссер Михаила Швейцера, сказала нам с Ильей Нусиновым, когда пришлось сокращать литературный сценарий «Мичман Панин», чтобы вогнать его в положенные 2700 метров:

— Имейте в виду, ребята, что каждые три слова, произнесенные на экране, — метр пленки.

С тех пор я и живу под дамокловым мечом этой фразы: «Три слова — метр».

Сценарист, в отличие от другого литератора, ограничен всего 60—80 страницами. Киноповествование, на опыте многих лет, содержит 25—35 эпизодов. Следовательно, каждый эпизод не может превышать 2,5—3 страниц. А это значит, что жизнь, которую сценарист намерен перенести на экран, должна быть, как правило, сжата, спрессована. Вообще говоря, при всем жизнеподобии кинематографического действия время в нем не соответствует реальному времени, оно является одним из средств художественной выразительности. Поэтому оно не только спрессовывается, но порой и растягивается, например, чтобы подчеркнуть страх, муки ожидания, выразить, допустим, всю меру ликования или зафиксировать в сознании зрителя миг смерти. Я здесь говорю не о режиссерско-операторских приемах показа на экране разного рода эффектных планов, берущих людей и природу в крайних ситуациях, всякого рода «рапиды», стоп-кадры и прочее. Нет, я имею в виду приемы сценариста в изображении драматических моментов, когда при всей тяге к деталировке предлагаемых обстоятельств он динамичности ради сознательно жертвует, казалось бы, необходимыми описаниями, но зато с пристальным вниманием останавливается на каких-то сценах, насыщая эпизод такими подробностями, которые на первый взгляд могут показаться излишними, задерживающими темп, но на самом деле они совершенно необ-

ходимы для композиционной сбалансированности целого и, главное, как это ни парадоксально, для стремительности действия.

В виде доказательства этого я приведу пример, как уже несколько раз делал, из практики другого искусства.

Однажды на встрече со студентами ГИТИСа, еще до войны, В. И. Качалов читал «Гарун бежал быстрее лани...». Как он не спеша, полнозвучно, широко и раскатисто произносил первые две строчки! Но ведь по смыслу, казалось мне, он должен был читать это быстро, темпоритмом чтения подчеркивая скорость бега Гаруна, — ведь он «бежал, как заяц от орла»! А потом я понял, что стремительность происходящего в художественной декламации часто достигается не пулеметной быстротой словопроизношения, тавтологичной описываемой картине, а неспешно-распевным комментарием ко всей панораме действия, охваченной мысленным взором чтеца, и контрастным темпу события. Пожалуйста, проверьте сами, продекламировав эти строчки в двух скоростях:

— Гарунбежалбыстрееланибыстрейчемзаяцоторла...

— Гаруун беежаал быыстрее лаании, быстреей, чеем заааяц от орлаа...

И вы несомненно почувствуете во втором варианте быстрый полет Гаруна на взмыленном коне, словно пространство дальним эхом откликается на каждое слово стихотворения. Я принял это как сочинительское правило и пользуюсь им всю жизнь: описательная часть эпизода, контрастная темпу события, как необходимый компонент художественной выразительности.

Такие описательные художественные комментарии действия в литературном сценарии призваны помочь режиссеру найти выразительные соответствия содержания эпизодов с их динамикой. Отказавшись от этих описаний, кинодраматург полностью передоверяет режиссеру и оператору всю ритмико-пластическую структуру будущей картины, лишая устойчивую триаду *сценарист – режиссер — оператор* одного из трех равнозначных элементов.

Поэпизодный план

После того как сценарист либо увидит весь сценарий «на потолке», либо по сценам — в «коробочке-камере», его необходимо записать в этой первичной последовательности от начала до конца. Мы с Ильей Нусиновым всегда брали чистый лист бумаги и столбиком, как оглавление в книжке, писали названия эпизодов или чрезвычайно сжато, «телеграфно» обозначали содержание каждой главки киноповествования примерно так, как старые романисты, особенно английские, любили предварять главы своих сочинений. Вот, скажем, у Диккенса, открываю наугад «Жизнь и приключения Мартина Чэзлвита»: «Глава XLVI, где мисс Пексниф кокетничает, мистер Джонас гневается, миссис Гэмп разливает чай, а мистер Чаффи делает дело».

Потом мы перечитывали этот столбик, составленный из коротких фраз типа: «Костя идет в библиотеку. Находит там книгу стихов деда. Прячет ее в карман» — это из сценария «Телеграмма», поставленного Р. Быковым (1972).

Что же может быть скрыто за этой строчкой?

По действенной партитуре тут все ясно — идет-находит-прячет. Это — звено главной сюжетной нагрузки. Но где же вторая нагрузка? Как сделать, чтобы эпизод не был чисто функциональным, одномерным, а значит, и плоским? Как достичь многослойности жизненной ситуации, которая сделает эту сцену и правдивой для авторов, и узнаваемой для читателя, и в чем-то новой для всех? И вот тут снова включается механизм принудительного фантазирования. Но мало того, теперь мы начинаем фантазировать уже не умозрительно, как на предыдущих этапах, а, так сказать, «во плоти», то есть сочиняя действенные этюды на заданную тему и разыгрывая их, как на занятиях по «мастерству актера» в театральной студии на первом курсе. И должен сказать, что эта «художественная самодеятельность» сценаристов во время сочинения сценария — одно из самых веселых и продуктивных в творческом отношении занятий. Для меня это всегда был легкий путь. Вот когда можно и в подробностях учесть «предлагаемые обстоятельства»,

проявить себя не шаблонно, а самым неожиданным образом и найти такие детали поведения, которые в умозрении обнаружить, пожалуй, практически невозможно. И текст во время таких этюдов возникает как бы сам собой, и живой и спонтанный, потому что сочиняется он «сегодня-сейчас-здесь», потому что он и есть *устная* речь.

А теперь вернемся к строчке из поэпизодного плана «Телеграммы».

Мы тогда решили, что прежде чем заняться, как обычно, «художественной самодеятельностью», нам надо, не мудрствуя лукаво, заглянуть в районную библиотеку. И, к слову сказать, лишний раз убедились, что «натура» всегда что-нибудь да подсказывает!

Когда мы пришли в библиотеку, там готовились к читательской конференции. Предстояла встреча с писателем. Прекрасно!.. Только у нас пусть будет не писатель, а писательница, детская... А кроме того, ведь действие у нас происходит в канун Нового года, значит, и помещение должно быть соответственно оформлено. И мы представили себе: в читальном зале, украшенном разноцветными гирляндами, за столами — разновозрастный люд. Писательница увлеченно что-то рассказывает. Все со вниманием слушают. Даже библиотекарши... Отлично!.. Типичное мероприятие. Но нам показалось, что и этого мало. Библиотекаршам необходимо было найти такое занятие, от которого их уже ничто не оторвет. Нам нужно было создать ситуацию, при которой Костя смог бы подойти к стеллажам и искать там книжку стихов Тошиного деда. И тогда мы придумали — маникюр! Точно! Сюда, в библиотеку, пришла знакомая маникюрша и тут же, у бюро, расположилась со своими причиндалами и принялась обрабатывать ногти прихорашивающимся к вечеру библиотекаршам... Итак, теперь они вполне могут сказать Косте, мол, пойди поищи книжку сам. Сам!.. Что и требовалось! Мальчик мигом остается в одиночестве среди книжных полок, словно заблудившийся в лесу, без всевидящего служебного ока, наедине с книгами... И со своей совестью... Тут сразу и вступает в силу главная пружина драматического действия: *как поступить?* Обстоятельства

благоприятствуют любому решению, и «ангельскому» и «дьявольскому». Так возникла в самом чистом виде проблема выбора, а значит, и проблема героя. Потому что от того, как он в данном случае поступит, будет ясно, что он за парень... Вот как постепенно и по антуражу и по внутренней линии Кости разработалась эта сцена. Теперь оставалось уже немногое. Войти в Костину «шкуру» и проверить на самом себе варианты его поведения, проиграть их, выбрать лучший и записать. Конец этого эпизода неожиданно получился у нас такой:

«...Костя стал осторожно опускать книжечку во внутренний карман школьного пиджачка. Книжка вошла точно, как в футляр. Костя быстро застегнулся и провел рукой по карману снаружи. Книжка была такая тоненькая, что пиджак даже не оттопырился. Костя тяжело дышал... Вдруг... резко вынул книжку из кармана и облегченно вздохнул.

— Ну что, выбрал? — свистящим шепотом спросила библиотекарша.

— Вот она, — сказал Костя громче, чем следовало.

— Тшшш. — Библиотекарша кивнула в сторону писательницы. — Срок десять дней.

— А если она потеряется? — спросил Костя.

— Нельзя терять библиотечные книги.

— А если у меня ее украдут?

— Исключим из библиотеки.

— Это хорошо, — сказал Костя.

— И стоимость удержим в десятикратном размере.

Костя перевернул книгу.

На задней странице было написано: "Цена 1 миллион 700 тысяч рублей".

Костя даже вспотел. Он вынул платок и утер лоб.

— Какая дорогая книга, — сказал он.

Библиотекарша взглянула и рассмеялась.

— Тогда такие деньги были. По нынешнему курсу это 17 копеек.

Костя облегченно вздохнул...»

И если учесть, что младший брат Кости, Руслан, неотступно следовавший за ним весь день, сидел в это время под длинным столом, за которым вела беседу писательница, и увлеченно играл в «гонку» (маленький за-

водной автомобильчик пронзительно гудел и, пущенный меткой рукой, с грохотом врезался в ножки стола), то можно себе представить весь многожильный событийный жгут этого эпизода, так бесхитростно записанного в нашем плане. И авторская задача — не запутаться в многообразии сопряженных действенных линий, но разъять их поштучно, найти форму и значение для каждой и снова сплести в единое целое. Каждая следующая строчка из поэпизодного плана предусматривает такую же работу: представить в уме очередную ситуацию, просчитать ее во всех подробностях, мысленно насытить житейскими реалиями, найти для героев наиболее благоприятную среду существования и препятствия, усложняющие развитие действия. И главное, при всей самой тщательной продуманности предлагаемых обстоятельств и характеров персонажей, при самой подробной их разработке тем не менее сочинять его по Станиславскому *якобы впервые,* фиксируя на бумаге то, что возникает во время разыгрывания импровизированных актерских этюдов.

Количество и порядок эпизодов в завершенном сценарии часто не совпадают с поэпизодным планом. Одни эпизоды просто сокращаются за ненадобностью, другие совмещаются, пронизывая один другой. По два, а то и по три в один. И таким образом можно добиться весьма органичного соединения в едином эпизоде двух-трех сюжетных нагрузок, значительного увеличения количества содержания на единицу эпизодной территории. А это в высшей степени важно, особенно в работе над односерийными лентами. Затем выверяется ритм, проверяются линии, и часто из соображений интересности повествования или его ритмической остроты приходится переставлять эпизоды, менять их местами. А иногда совершенно неожиданно появляются и совсем новые сцены, потому что случается, что с какого-то мига герои начинают вдруг существовать вроде бы сами по себе: навязывают автору свою волю, Возьмут вдруг и сделают нечто непредположимое, не предусмотренное первоначальным поэпизодным планом. Вот так в сценарии «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» пришел финал.

Костя Иночкин, которого начальник лагеря тов. Дынин в наказание отослал домой, остался в лагере, потому что не хотел огорчать свою бабушку. И ребята из отряда Иночкина окружили его вниманием и заботой, тайно кормили его, поили и даже скрытно водили в уборную. В сценарии происходило довольно много достаточно смешных событий, а в конце, как и положено в комедии, все стремительно и благополучно разрешалось.

И кончить сценарий предполагалось так:

« — Куда же вы, товарищи? — растерянно говорил Дынин, подскакивая с тортом в руках то к одному, то к другому. — Сейчас же не время купаться!..

Но все отмахивались от него и бежали дальше.

— Я же хотел как лучше, — говорил Дынин, — чтобы дети отдыхали, поправлялись, чтобы дисциплина была...

Но никто его не слушал — все умчались к реке. Слышно было, как они плещутся там и хохочут.

Обессиливший Дынин с тортом в руках остался один на торжественной линейке, окруженный гипсовыми пионерами.

— Как же это, товарищи?..

А река уже кипела. Купальщиков становилось все больше и больше».

Так заканчивался сценарий. Вполне жизнеутверждающе и многолюдно, как и должно было, на наш взгляд, кончать комедии такого рода. Финал нам нравился, и мы, написав то, что вы только что прочитали, с облегчением и в хорошем настроении поставили точку, а я, по установившейся традиции суеверного толка, нарисовал внизу нехитрую виньетку. Мы захлопнули папку, завязали ее, но обычное возбужденное чувство финала не приходило. Что-то угнетало и нусиновскую и мою душу.

— А где Костя?

— Купается.

— А где бабушка?

— Тоже, наверно, купается.

— А это эстетично?

— Черт его знает, наверно, нет.

— Ну и как?
— Пусть стоит наверху и смотрит.
— Бессмысленно.
— Угу...
— А он с ней вместе стоит?
— Костя? Может стоять. А мальчик с профилем Гоголя где?
— Не знаю.

И вдруг нам как-то исподволь стало ясно, что и Костя, и бабушка, и мальчик с профилем Гоголя должны совершить нечто невероятное, ведь в них на протяжении сюжета накопился такой заряд энергии, что бытовой развязкой тут не отделаешься... А пусть они пойдут по воде как по суху... А пусть они разбегутся и перемахнут через речку на остров... А пусть они взмоют в небо и полетят... А пусть... Казалось, что нам лезет в голову какая-то чепуха, но она настойчиво лезла, и, что самое удивительное, нам не было стыдно друг перед другом, как обычно бывало, если кто-нибудь сморозит глупость. Эти настойчивые удары в мозг каких-то идей, наверно, подобны ударам младенца, томящегося в утробе матери, — счастливое свидетельство того, что твое будущее кричит тебе таким способом: «Я тут! Я тут!!» И будущее нашего сценария тоже кричало нам: «Мы готовы прыгать! Мы готовы летать, ходить по воде!.. Единственно, чего мы не хотим, так это стоять на высоком берегу и глядеть на муравьиное шевеление финального общего плана!» Ну, раз они так хотят, решили мы, то уж пусть летают! В этом как-то больше жизненного восторга, чем в хождении по воде аки по суху. Пусть прыгнут и полетят, пусть хорошо разбегутся и полетят как птицы! И пусть сядут на острове, как птицы...

Мы снова расчехлили машинку и написали конец, какой потребовали наши герои. И потребовали решительно!

«Костя с бабушкой стояли на высоком берегу...». За этим следовала какая-то анемичная фраза: «Он радостно наблюдал за купающимися». Было ясно, что ни Костя, ни бабушка не довольны нами. Ну и что дальше? — тормошили они нас. А вот что! И мы написали следующую фразу: «И вдруг взгляд его стал мечтательно рассеян». Это уже теплее, подумала наша бабушка. А Костя промолчал. Но тут начали вдруг происходить чудеса.

«А горнист заиграл сигнал. Очень веселый сигнал. И все стали прыгать через реку...». Стиль правильный, подумал Костя Иночкин, чем прозаичнее, тем правильнее. И нам так кажется, сказали мы. «А по ней буксир тащил баржу, но это никому не мешало. Сигали так, что любо-дорого было смотреть. Как птицы летели. И старые, и малые, и вожатые, и родители, и даже сам товарищ Митрофанов. А красивей всех летела — знаете кто? — Костина бабушка. Когда она коснулась ногами земли, к ней подошел скучающий парень с профилем Гоголя.

— Чего это вы делаете? — спросил он.

— Мы прыгаем через реку, мальчик, — ответила бабушка, разбежалась и прыгнула снова.

— А-а, — обрадованно сказал парень, разбежался и тоже полетел над рекой».

Вот так уже похоже на дело, дали нам понять и Костя, и бабушка, и парень с профилем Гоголя. Но мы еще неслись на всех парах дальше:

«А горнист все трубил. И раструб его трубы так сверкал в лучах солнца, что хотелось зажмуриться». Вот тут уж сам бог велел поставить точку, и мы ее поставили. И я снова нарисовал виньетку на удачу...

А когда мы прочитали сценарий режиссеру Элему Климову, стало ясно, что виньетка помогла.

Заканчивая эту главку, мне хочется тем не менее еще раз повторить, что поэпизодный план, как и план сражения, разработанный на военных картах, остается основой как стратегии, так часто и тактики ведения боя. И чтобы убедить скептиков и тех, кто, надеясь на свою память, ленится составлять поэпизодный план, я сошлюсь, как это не покажется нелепым, на А. С. Пушкина, на его замечание по поводу «Божественной комедии»: «...единый план "Ада" есть уже плод высокого гения». А уж если обращаться к авторитетам, то можно еще привести и слова Расина, который сказал: «Моя трагедия уже готова, осталось только написать ее», — которые Ренэ Клер пояснил таким образом: «Это значило, что в тот момент великому автору трагедий остава-

лось написать только стихи своей трагедии, а план ее был полностью подготовлен».

Из этого не следует, конечно, что я равняю сценаристов с Данте или Расином, а наши сочинения с «Божественной комедией» или с «Федрой». Но мне просто хотелось бы этой, быть может, несуразной ссылкой вбить в головы пишущим сценарии, что прежде чем браться за перо, все-таки следует составить поэпизодный план.

Диалог

В одной древней, весьма поэтичной книге сказано, что «вначале было Слово...».

Словами излагают мысли. Словами скрывают их. Словами ссорятся. Словами мирятся. Словами выражают любовь, преданность, словами проклинают, ненавидят. Словом окрыляют, зачаровывают, желают зла, колдуют, ворожат. Возвеличивают и ввергают в ничтожество... Словом (да простится мне этот каламбур), как сказал Н. Гумилев в стихотворении «Слово»:

...Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города...

Станиславский утверждал, что слово — действие, не менее эффективное, чем действие физическое, а подчас и более. Словом убивают. «Слово не обух, а от него люди гибнут», — сказано в одной из пословиц.

« — Ступайте прочь, вы человек опасный, — говорит дона Анна дону Гуану.

— Опасный? Чем?

— Я слушать вас боюсь...»

Слово *слава* связано со словом *слово* чередованием гласных. *Прославить* или *бесславие* имеют со словом одно происхождение. *Восславить* равнозначно *водрузить на пьедестал. Обесславить* подчас не меньше, чем *обезглавить.*

«Язык телу якорь. Язык с Богом беседует» — этой пословицей открывает Даль раздел «Язык — Речь» в сборнике «Пословицы русского народа».

«Язык дан человеку, чтобы скрывать свои мысли», — говаривал один из великих дипломатов.

Вот вам и амплитуда действенных возможностей *слова.*

Диалог — это разговор двух и более людей. Обмен словесными выражениями мыслей, чувств, страстей... Диалог — это когда один высказывает некую идею, а другой ее оспоривает. Когда один хочет узнать, а другой скрывает, когда один кричит, а другой заставляет его утихнуть доводом, грубостью, мольбой. Диалог — это поединок правды с кривдой, один из способов выражения конфликта, один из путей познания истины.

Однако природа диалога в театре и в кино не только различна, но, можно сказать, полярна. Оно и понятно. Ведь в пьесе реплики, произносимые действующими лицами, — единственное средство для выражения и драматической истории, и динамики сюжета. В пьесе диалог определяет не только эмоциональное состояние действующих лиц, но и тональность всего произведения в целом. В кинематографе же диалог — лишь одно из художественных средств киноязыка, и к нему должны прибегать тогда, когда все другие звуковые и зрительные средства бессильны или недостаточны. Ведь театральная драматургия — диалогическая, чисто диалогическая литература по сути своей противостоит кинодраматургии, больше тяготеющей к прозе. Именно потому, что пьеса рассчитана, как мы уже говорили, на многократность исполнения, на разнообразие трактовок, на сопротивление ходу времени и смене поколений, именно потому, что в ней скрыт потенциальный замах если не на бессмертие, то уж, во всяком случае, на «долгожительство», ее язык естественно тяготеет к многозначности и определенной афористичности. Реплика в театре производит тем большее впечатление, чем больше содержательной, поэтической и эмоциональной нагрузки она в себе таит. Она стремится не к воспроизведению бытовой речи — зал и не ждет этого, — но к некоему языковому концентрату, перенасыщенному раствору, в котором разного рода крылатые фразы, глядишь, да и выпадут в осадок. В театральной реплике важна не столько ее узнаваемость, сколько образная и смысловая емкость, так как условность театрального представления

предопределяет известную условность сценического языка. Его возвышенность, сочиненность, «художественность» суть театральная норма.

А вот в кинодраматургии все обстоит, на мой взгляд, по-другому. Прежде всего, повторяю, реплика в киносценарии куда менее важна. Ведь было же в конце концов немое кино. И это было кино! А немой театр это уже не театр, а пантомима.

Я где-то читал, что в том комплексе разнородной информации, которой экран одаривает зрителя, на долю слов, реплик, текста приходится 20 %. Всего одна пятая часть содержательного объема кинопроизведения адресована зрителю в языковом воплощении. Немудрено поэтому, что когда рассказывают о виденном спектакле, то говорят: «Он ей сказал... А она в ответ...» — а о кино: «Значит, он побежал, а они за ним. Он спрятался, а тот ба-бах!»

Слово в фильме несет в себе то, что не в силах передать пластика, монтаж, движение, музыка, звуки, ассоциативные образы... Реплика в кино значительна той особой информацией, которую она содержит. В идеале количество информации, таящейся в реплике, должно быть максимально большим, а количество слов, из которых она состоит, возможно меньшим, чтобы дать простор главному — изображению. Ведь звучащие слова в кино сочетаются с тем, что называется «зрительным рядом», и образно-ассоциативное значение пейзажей, интерьеров, деталей, вторых планов, да и крупность лиц говорящего и слушающего героев фильма, тонкости мельчайших движений их бровей, ресниц, губ, их *микромимика,* свидетельствующая об интенсивной душевной жизни, чаще всего куда красноречивей, нежели произнесенная фраза.

Изобразительная поэтика сегодняшнего кинематографа теснит слово, будто руководствуясь прекрасной пословицей: «Слово — серебро, а молчание — золото». Правда, есть и среди новых картин вполне говорливые и вместе с тем — вполне художественные. Но тенденцию к малословию я тем не менее тоже ощущаю.

И хотя удельный вес слова в фильме не так уж велик, оно тем не менее несет в себе один из важнейших крите-

риев правдивости фильма. Если на экране говорят как в жизни, значит, доверие зрителя к происходящему во многом завоевано. Поэтому от фраз, звучащих с экрана, зритель ждет не многозначительности, не афористичности, а прежде всего социальной детерминированности, интонационной достоверности, узнаваемости. Известная велеречивость, «фигурность» фраз допустима в фильмах о современной жизни лишь как краска, характеризующая тот или другой персонаж, безусловно присущая речи его жизненного прототипа. Это — совсем не то, что условный лексический колорит в мифологических, исторических и фантастических фильмах. А во всех остальных случаях главное достоинство сценарных реплик — их «услышанность».

Прежде чем написать реплику, я всегда произношу ее *вслух,* чтобы «уладить» не только по смыслу, но и по эмоциональной выразительности, чтобы ухом выверить ее ритм, полнозвучность и длину. Я интонирую реплику на разный манер, стремясь найти единственно верное, на мой вкус, звучание, выражающее нужное состояние героя. Если же мне становится понятным, что найденная интонация не очевидна, что фраза эта не наверняка будет прочитана так, как мне надо, то приходится писать, *как* ее произносит герой, какое у него выражение лица и что он при этом думает или чувствует. Иными словами, кинореплика часто требует точного авторского комментария.

Вот я наугад открываю сценарий «Я — актриса» и попадаю на эпизод, когда саратовские поклонники Комиссаржевской после спектакля упросили Веру Федоровну спеть романс из «Бесприданницы».

« — А ведь и верно, милые вы мои, что не приеду я к вам больше, — сказала Комиссаржевская, откидываясь на спинку кресла. Тени усталости, покинувшие ее лицо, пока она исполняла романс, снова очертили глазницы и скулы. Но глаза были веселы, и вот-вот готовая вспыхнуть улыбка тлела в уголках губ. — Я открываю свой театр!..

Комиссаржевская вскочила с кресла. Глаза ее засверкали.

— Вы поймете меня! — воскликнула она громко, как если бы начала читать стихотворение в прозе...»

И я жил в надежде, что актеры произнесут свои реплики так, как я интонационно предположил, проговаривая эти фразы, прежде чем настукать их на машинке. К счастью, так и случилось...

Я просто уверен, что А. П. Чехов, прежде чем вымарать большой монолог Андрея Прозорова, множество раз проговаривал его и так и сяк, пока не решился взять карандаш и зачеркнуть все слова, кроме трех. Получился афоризм или, если угодно, нечто вроде пословицы: «Жена есть жена!»

Я всегда настоятельно рекомендую своим ученикам работать вслух. И мне кажется, что те, кто не упрямятся, очень скоро привыкают одновременно говорить и писать. И правильно делают.

Чувство языка, на которое мы все уповаем, часто нас подводит. Бытовая речь, «язык улицы» такая подвижная структура, такая переменчивая, что требует постоянной перепроверки. Необходимо то и дело окунаться в сегодняшнюю языковую стихию. Вслушиваться и записывать. Везде. И на дворе, и в учреждении, и в метро, и в магазине, и на стадионе. Работать по принципу Бомарше: «Беру там, где нахожу».

Мне, например, и в голову не могло прийти, что слово «достать» по состоянию на конец 1984 — начало 1985 года означало задеть за живое, обидеть: «Ну ты меня достал!..» А слово «торчать» в 1988 году будет означать у старших школьников «получать удовольствие» в той же мере, что прежде выражалось словами «ловить кайф». Вот ведь какие новости бывают в живом языке! И пользоваться этими словами или словосочетаниями в фильме надо с такой же точностью, как надевать на героев нужной ширины брюки и нужной длины юбку.

Занимаясь со студентами, я обязательно даю им задания собирать новые слова, всякого рода неологизмы, неожиданные обороты, забавные фразы, подслушанные диалоги, телефонные разговоры, тренировать слух на живой, все время меняющийся разговорный язык.

Вот пример записи такого пойманного на улице разговора, сделанный М. Хмелик, в то время студенткой ВГИКа (привожу его с сокращениями).

«Ларек "Дары природы" на рынке. Продавщицы нет. Пять человек стоят в очереди. В витрине банки с грибами, фасолью, сухим квасом.

— Я в двадцать минут третьего подошла. Она сказала, что в туалет идет. На двадцать минут. И закрыла окошко.

— Кто же это в туалет на двадцать минут ходит?

— По телефону небось или где-нибудь сидит курит.

— Я с работы отпросилась, за грибами, а она гуляет, — говорит женщина и все время оглядывается.

— Что за ягода в пакете? — спрашивают у нее.

— Не знаю, — отвечает та нервно.

— Брусника, — говорит женщина с собакой.

— Нет, для брусники она слишком красная. Клюква, наверно...

— Клюква крупнее.

— Почем?

— Цены нет.

— Нет, вы посмотрите, сколько времени! Она у меня узнает! Я ей покажу!

— Может, рабочий день кончился?

— Кончился!.. Вон деньги лежат.

— Что за ягоды?

— Брусника.

— Нет, клюква.

— Смородина это, — сказала женщина с усами. — Черная смородина.

— Какая же она черная? Она красная.

— Это не смородина.

— Это брусника или клюква.

Быстро прошла продавщица.

— Что же вы так долго ходите? — робко сказала блондинка, которая за грибами.

— Вас не спросила, сколько мне там сидеть. Это у вас, может быть, туалет в кресле, а у нас на улице. Двадцать минут идти надо. Быстрее говорите, кому что...

— Это что за ягода?

— Брусника, — ответила продавщица и отворила окошко.

— Вот вам!.. — обрадовалась женщина с собакой».

Если пришлось бы пользоваться этой записью как материалом для сценария, то ее надо было бы еще раза в

три сократить, хотя в повторениях есть и правда, и даже, если хотите, «ворожба». Обратите внимание, какими короткими фразами обмениваются люди в житейских обстоятельствах. Три предложения, сказанные подряд обороняющейся продавщицей, уже выглядят длинной речью. Но даже после сокращения использовать этот диалог в чистом виде, несмотря на его «документальность», как-то не емко. Как же его приспособить для дела, чтобы извлечь максимальный эффект? Ну, прежде всего следовало бы написать нужный для атмосферы эпизода второй план происходящего, а для этого подробнее представить себе этот угол рынка с его специфической жизнью. Хорошо бы еще и определить погоду: ветер, дождик или, наоборот, жара, пыль, духота... Короче, найти обстоятельства, которые сделали бы стояние в этой очереди у закрытого киоска еще более дискомфортным.

Допустим, вдруг в этот узкий проход у «Даров природы» въезжает нагруженный какими-то мешками самосвал и на время сметает очередь. Кто-то прижмется к киоску, кто-то отбежит в сторону. Но люди не прекратят своих пререканий, спор их будет продолжаться и на расстоянии, и когда они снова сгрудятся у киоска. А еще было бы и правдиво и художественно, если бы возникла и какая-то другая тема в этом общем разговоре. Ну хотя бы у двух женщин, которые вместе работают, скажем, в некоем институте и прибежали сюда во время обеденного перерыва.

Они продолжают свой начатый раньше разговор.

« — На квартальную премию рассчитывать нечего. Мы опоздаем с командным прибором.

— Точно, Никитин уже просто за уши держится. Такой раскрут...

— Вся надежда, что поставщики с чем-нибудь затыркаются. Двадцатый номер, все листы, главный потребовал к себе... Перерыв-то кончается. Горим!

— Успеем, без паники...».

А теперь даже просто механически пронижем один диалог другим (по тому же принципу, как предполага-

лось совмещать эпизоды) и добавим что-нибудь в описательной части.

«Ларек "Дары природы" на рынке. Жуткая жара, но какие-то сквозняки вдруг задувают в узких коридорах и волокут по серому асфальту луковую шелуху, узенькие стружки и цветочные лепестки. И тогда все зажмуриваются, чтобы не засорить глаза. В витрине ларька банки с сухими грибами, фасолью, сухим квасом...

— На квартальную премию рассчитывать нечего... Давно закрыто? Мы опоздаем с командным прибором.

— Я в двадцать минут третьего подошла, она сказала, что в туалет идет.

— Что это за ягоды в пакете? — спросила усатая женщина.

— Не знаю. По телефону, наверно, или где-нибудь курит.

— Я с работы отпросилась, а она гуляет, — сказала женщина, все время оглядываясь. — Точно, — обратилась она к своей сослуживице. — Никитин уж за уши держится. Такой раскрут...

— Это брусника, — сказала женщина с собакой.

— Нет, для брусники она слишком красная, клюква, наверно. Вся надежда, что поставщики с чем-нибудь затыркаются.

— Клюква крупнее.

— Почем?

— Цены нет. Все листы двадцатого номера главный потребовал к себе.

Коротко гудя по узкому проходу медленно двигался самосвал с мешками. Кое-кто вжался в стенку ларька, кое-кто отбежал в сторону. Подняв пыль и наваняв бензином, самосвал протиснулся по проходу и завернул за угол.

— Нет, вы посмотрите, сколько времени! Она у меня узнает.

— Может, рабочий день кончился.

— Ну да, кончился, вон деньги лежат. Наш перерыв кончается. Ой!..

— Успеем, без паники...

— Смородина это, — сказала женщина с усами. — Черная...

— Какая же она черная, она красная.

— Это брусника или клюква.

Быстро подошла продавщица.

— Что же вы так долго? — робко сказала блондинка.

— Вас не спросила, сколько мне там сидеть! У вас, может, туалет в кресле, а у нас на улице.

— Это что за ягода?

— Брусника, — ответила продавщица и отворила окно. — Ну, кому что?

— Горим!.. Скорей-скорей...

Из-за угла послышался гуд грузовика, он, видно, ехал назад».

Вот таким образом можно почти технически из заранее заготовленных диалогов «собрать» вполне правдивый и многоплановый эпизод.

Итак, *диалог* несет в себе и сюжетную информацию, и характеристики героев, и к тому же исполняет роль, так сказать, «лакмусовой бумажки» на правдивость происходящего, однако, несмотря на все это, не он является смыслообразующей структурой эпизода. Эти функции выпадают на долю как раз всего того, что *диалогом* не является и, удаляя сценарий как литературную форму от театральной драматургии, приближает ее к прозе.

Описательная часть

«Арку венчает красное полотнище “Добро пожаловать!” А чуть ниже прибита железка: “Посторонним вход воспрещен”. Мы въезжаем под арку. С внутренней стороны тоже на железке написано: “Самовольный выход не разрешается”.

За аркой — главная аллея. Она широка, посыпана мелким гравием, когда идешь по ней, гравий хрустит и всем слышно, что по главной аллее кто-то идет.

По обе стороны аллеи — бордюр из цветов. Его прерывают установленные на равном расстоянии цементные постаменты. На каждом постаменте — гипсовая скульптура. Под скульптурой на фанерке — название.

Все скульптуры стоят парами: справа пионер с горном и слева пионер с горном, справа барабанщик и слева барабанщик. Под барабанщиком написано “Тревога”,

под пионером с горном — “Призыв”. Дальше стоят пионер с голубем (“Миру мир!”), пионер с рюкзаком и поднятой ногой, будто он взбирается на гору (“К вершинам!”), пионер с натянутым луком (“В цель”). А затем — снова пионер с горном, пионер с барабаном, и так далее, до самой трибуны с флагштоком, где по утрам начальник лагеря и старший пионервожатый принимают рапорты и произносят речи».

В первых отснятых кадрах этого эпизода в декорациях художника Бориса Бланка с величайшей точностью, я бы сказал, скрупулезностью было реализовано в материале буквально все описанное в этом куске. Даже трудно сказать, слепо ли шел художник за авторами в образном видении объекта, который был назван «Ворота лагеря и главная аллея», или авторы, сочиняя сценарий, угадали образ, могущий возникнуть в фантазии именно этого художника.

Я позволил себе привести в качестве примера описательной части начало сценария кинокомедии «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен!». Чем подробнее, конкретнее и жанрово определеннее описаны предполагаемые обстоятельства, тем больше доля сценариста, его замысла, в реализации кинофильма.

Описательная часть определяет прежде всего характер будущей картины, ее стиль. Но сейчас вместо серьезных рассуждений о ключевом значении авторской интонации для понимания жанра написанного, в голову почему-то лезут шутливые ильфовские фразы про сценарий еще дозвуковой. «Тесно прижавшись друг к другу спинами, сидели две обезьяны». И другой вариант: «Спинами тесно прижавшись друг к другу, две обезьяны сидели».

Неужели не ясно, что в первом случае это сценка из научно-популярного фильма, а во втором — из кинокомедии? Проверьте себя, как только ваши глаза пробежали по второй строчке, губы сами собой растянулись в улыбку. И если в первой фразе у вас, у читателя, не возникает яркого образного видения этого эпизодика, то во второй, написанной квазигекзаметром, ваша фантазия начинает выискивать в запасах памяти самых смешных, самых трогательных или, наоборот, самых

удрученных обезьян, сидящих в мизансцене пикассовской «Размолвки».

На первых же занятиях я всем своим ученикам предлагаю сочинить эпизод на заданный диалог.

« — Ты слышишь?

— Нет.

— Прислушайся...

— Не может быть!..»

А сейчас я хотел бы попросить каждого, кто прочел эти четыре реплики, придумать ситуацию, в которой они могут быть произнесены, и вообразить себе людей, их произносящих. Впрочем, поместить их в какую-нибудь криминальную, приключенческую или военную историю труда не составляет, да и в любую другую, даже самую бытовую, тоже, потому что такой диалог может прозвучать в бесконечном числе вариантов жизненных ситуаций. Сложнее определить для себя его героев так, чтобы они имели личностные характеристики. Однако с помощью принудительного фантазирования и эта задача вполне разрешима.

Итак, у каждого из вас есть свой придуманный эпизод на заданный диалог. А вот еще и две взятые наугад работы моих вгиковских студентов на эту же тему.

«Ранняя осень. В аллеях парка ни души. На дальней скамейке двое. Девушка сидит. Юноша прилег на жесткие доски, его голова у нее на коленях.

Они молчат, наслаждаясь тишиной дня, клонящегося к вечеру.

Девушка встрепенулась.

— Ты слышишь? — спрашивает она.

Юноша перестает жевать бутерброд и, запрокинув голову, глядит в ее лицо.

— Нет.

Она прижала его голову к своей груди, где сердце, нет, чуть ниже.

— Прислушайся...

— Не может быть!..

Я. Храпов, студент ВГИКа».

«В грузовом отсеке звездолета, захламленном за долгие месяцы пути, командир и доктор еле пробрались к белой морозильной камере и оба приникли к ее стенке, прислушиваясь.

— Ты слышишь? — встревоженно спросил командир.

— Нет, — сказал удивленный доктор и испытующе, словно на пациента, поглядел на командира. Потом он перевел взгляд на громоздкую камеру и пожал плечами. Действительно, какие звуки могут донестись из герметичного ящика, где хранятся пробы воды и почвы? Но командир вдруг рывком притянул доктора к себе.

— Прислушайся! — потребовал он.

Доктор, продолжая скептически улыбаться, прижал ухо к стенке морозильника и отшатнулся, услышав ехидное хихиканье.

— Не может быть!.. — воскликнул он, не веря своему слуху.

Но злобный космический заяц Уай из газообразных жителей планеты уже материализовался и висел в воздухе, как раз над морозильной камерой в виде серебристого дымка, покачиваясь, хихикая и медленно тая, как улыбка чеширского кота...

Н. Цыганкова, студентка ВГИКа».

Несмотря на то что диалог и в сочиненном вами эпизоде, и в тех, что написали студенты сценарного факультета, один и тот же, все эти истории отличаются друг от друга решительно во всем: и по темам, и по жизненному содержанию, и по манере письма. Какой же из этого напрашивается вывод? Наверно, тот, что *где, как* и *почему* происходит действие эпизода, *кто* в нем участвует, выясняется, как правило, из *описательной части,* а не из диалога. А это значит, что именно в ней заложены и обозначение героев, и характер действия, и темп, и жанр. Вот и выходит, что автор, чтобы убедить в своем видении жизни режиссера и художника будущей картины, чтобы увлечь их своим стилем и удержать в пределах своего замысла, должен довести *описательную часть* своего сценария, которая, по моему глубокому убеждению, и является его смыслообразующей структурой, до уровня настоящей литературы. Если же считать, как, впрочем, теперь все считают, а уж я во всяком случае, что сценарий является самостоятельным, новым видом художественного повествования и имеет

все права на жизнь, вне зависимости от того, будет ли по нему поставлен фильм или нет, то он тем более должен стоять в ряду лучших образцов современной прозы.

Обольщение, или Еще один то ли практический, то ли лирический совет

Высокая мера точности в переносе сценарного эпизода на кинопленку для сценариста всегда не просто радость, но и своего рода торжество. Ведь это значит, что в процессе авторского фантазирования при работе со сценарием им были обнаружены действительные жизненные коллизии, а не мнимые, найдены конкретно-безусловные, а не общепоэтические детали, что и дало толчок режиссерской фантазии. Сценарного текста оказалось достаточно для того, чтобы режиссер, как творческая личность, удобно разместился в эпизодах и смыслово, и метафорически, и пластически заполнил предложенную автором форму создаваемой им, режиссером, экранной жизнью, той, другой действительностью. Но с горечью признаюсь, что не так уж часто случается, чтобы режиссер вошел в сочиненную сценаристом сцену, как рука в перчатку, которая по руке, чтобы он почувствовал себя в ней тепло и удобно, чтобы ничто не мешало его движениям.

Одни режиссеры умеют и готовы приноровиться к сценарию — таких немного, другие перекраивают сценарий, подгоняя его, как им кажется, под свою индивидуальность, что можно понять, а поняв, простить, более того, иногда даже желать этого, а третьи перелопачивают сценарий, корежат его без разумных причин, только, видимо, для того, чтобы чувствовать себя полновластным владыкой будущей киножизни, творцом прямо в библейском понимании этого слова.

Но поскольку кинематограф — искусство коллективное, поскольку всегда, а теперь больше чем когда-либо, режиссер является единовластным, общепризнанным лидером постановочной группы, то сценаристу, став одним из членов этой группы, остается только слегка

направлять режиссера, психологически умело, деликатно и очень нежно, не давая, так сказать, о себе знать. Сценарист должен вести себя с ним так, как хороший режиссер в театре. А хороший режиссер в театре, если он по-настоящему хороший, тонкий режиссер, вынуждает артиста следовать своим предначертаниям так, чтобы артист чувствовал, что режиссер ему только помогает, чтобы артист был убежден, что он до всего доходит своим умом, своим талантом. И это, как правило, идет только на пользу делу. Артист творит, полагая, что он главный, а главный-то не он, а тот, кто этого артиста бережно направляет.

Станиславский говорил, что высшая режиссура та, когда «режиссер умирает в актере». Так в идеале и сценарист должен умереть в режиссере. Но для этого сценаристу надо талантливо, восхищенно, нежно, а иногда и расчетливо окружить режиссера своей любовью. Но ведь это не только любовь человека к человеку, что тоже немало, это, скорее, любовь литературного произведения к своей будущей реализации в кино.

Чем же сценарист выражает свое бескорыстное чувство к режиссеру? Прежде всего и главным образом — доверием. А еще и желанием, даже, я бы сказал, потребностью быть всегда под рукой, чтобы в нужную минуту, когда режиссер вдруг почему-либо теряет уверенность в справедливости того или иного эпизода или в его интерпретации, немедленно прийти на помощь, не упираться, настаивая на своем, а щедро предлагать варианты. Для дела хорошо, когда сценарист в киногруппе не назойливый, но нужный, не сгибаемый, но гибкий.

У Шекспира в «Укрощении строптивой» Катарина говорит Петруччио фразу, которая, как мне кажется, — ярчайший пример театральной реплики, предназначенной для множества интерпретаций в разных театрах, в разных странах, в разные века, ибо в ней заложен такой запас прочности, такая емкость мысли и чувства, что может выдержать любую нагрузку.

Вот что Катарина говорит Петруччио:

— Наша сила в нашей слабости, а слабость наша безмерна.

Парадокс? Двойное сальто-мортале? Сила — в слабости, слабость безмерна.

Конечно. Но вместе с тем в ней, в этой фразе, заключен не только весь спектр возможностей Катарины, воистину безмерных, но и залог ее победы над Петруччио. Таким образом и выходит, что безмерность слабости обеспечивает безмерность силы.

А этот неожиданный экскурс в комедию Шекспира предпринят исключительно для того, чтобы найти, как мне представляется, точную формулу взаимоотношений сценариста и режиссера. Да, как это ни странно, я думаю, что сила сценариста именно в его слабости перед режиссером. И что слабость эта бывает безмерной. Значит, сценарист все же может иногда покорить режиссера. Чем? Ну разумеется, прежде всего своей одаренностью, затем новизной идеи, неоднозначностью замысла, точностью письма, а еще — своим обаянием.

Да-да, не удивляйтесь, в данном случае личная заразительность очень важна. Надо по возможности не робеть перед режиссером, считать себя не менее артистичным, чем он, читать ему сцены вслух и стараться при этом быть максимально ярким. Я часто слышу эти кокетливые сетования: «Ой, я не умею читать вслух...» И, поверьте, мне жаль сценаристов, которые так говорят. Причем часто ведь из чистого лицемерия. Только отрубленный язык может мешать автору читать вслух сценарий. В чтении своем надо стараться интонировать фразы так, как слышался вам тот или иной эпизод, когда вы его писали. И вот такое вдохновенное чтение сценариста часто бывает более убедительным для режиссера, нежели любые, часто такие томительные объяснения. Ну, а если все-таки режиссера не удается убедить в своем видении той или иной сцены, если он ищет какого-то другого решения? Что ж, я уверен, что самонадеянно возражать против фантазирования режиссера на темы твоего сценария, в лабиринте которого он должен разобраться и найти свой путь, не только глупо, но и в каком-то смысле даже безнравственно. Потому что в системе *режиссер — сценарист* сценарист, да простится мне это сравнение, женское начало. Сценарист отдает

режиссеру свой сценарий, себя отдает на время производства фильма. И даже если они на многое смотрят по-разному, не понимают друг друга (и такое случается), то, согласно совету Стэнли Крамера, высказанному им на одном из московских кинофестивалей, им, если они не могут понять друг друга, «ничего не остается, как только полюбить друг друга», хотя бы на время производства фильма. Ведь в противном случае режиссер будет искателем приключений, а не влюбленным, чем-то вроде случайного ухажера, который только пользуется услугами сценариста. Я же говорю о романе, пусть хоть на одну картину, но о романе глубоком, с объяснением в любви, с ревностью, с откровенностью, со страданием, с подлинным чувством. А одним из самых желанных объяснений в любви режиссера сценаристу и являются как раз режиссерские фантазии вокруг сценария, фантазии, в которых он определяет для себя жанр и тон предполагаемой картины. И если его подход к сценарию, ассоциативный ряд и пластические видения соответствуют в главном предположениям сценариста или если они и отличаются в чем-то, но так заманчиво ярки, что у сценариста захватывает дух, значит, помолвка состоялась. В противном же случае перспектива их сотрудничества печальна и опасность вступить в зону, так сказать, «кухонных отношений» на весь этот предстоящий, сопряженный друг с другом год становится, увы, реальной. А ведь год этот мог бы быть и счастливым!..

Мы с Ильей Нусиновым не раз переживали такие счастливые годы. И горько мне, что ему уже не довелось прочитать предисловие к книжке наших сценариев «Внимание, черепаха!» и «Телеграмма», которое Ролан Быков закончил так: «...время проходит, и мои авторы со мной, внутри меня, в моей памяти, в моих убеждениях и привязанностях». Горько, хотя Илья не мог не чувствовать на всем протяжении тех счастливых лет, что любовь наша к режиссеру взаимна.

А Элем Климов?.. Однажды, когда мы еще только-только начинали нашу совместную работу над «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», Элем пришел к нам и рассказал, как он «увидел» один из

эпизодов нашего сценария. В литературном сценарии этот эпизод выглядел так:

«Костя поднялся по лестнице и остановился перед дверью. Запел звонок. Дверь отворилась. Увидев Костю, бабушка схватилась за сердце.

— Ты меня в гроб вгонишь!.. Тебя из лагеря выгнали, да?

Костя кивнул. Бабушка упала и тотчас умерла.

Хоронили бабушку ее друзья, пенсионеры. Их было числом более девятисот. Под звуки оркестра гроб несли на руках празднично одетые старики и старухи. На Костю все смотрели с глубокой укоризной, и ему было невыносимо тяжело идти в толпе пенсионеров. Речь над могилой держал бородатый дед, чемпион Советского Союза по старости. Он сказал:

— Этот мальчик по имени Костя убил свою бабушку. Семьдесят восемь лет никто не мог вогнать ее в гроб, а он смог.

И все девятьсот пенсионеров невыразимо печальными глазами посмотрели на Костю и заплакали. И Костя заплакал...»

— Знаете, как должна идти похоронная процессия? — спросил Климов и, взяв лист бумаги, нарисовал огромный, лежащий в изометрической проекции вопросительный знак. — А точкой будет гроб, — объяснил он. — Когда я представил себе это, я, пожалуй, понял жанр... И процессия идет под звуки очень траурного марша... А бородатым пенсионером, который произносит речь, будет Дынин, тот же Евстигнеев, начальник лагеря, только в огромной бороде...

Мы пришли в восторг, и наш «рабочий» роман состоялся...

Я до сих пор чувствую, как сердце мое захлестывает теплая счастливая волна...

Это случается не часто, но случается! И картина, которая возникает в результате такого романа, резко отличается от картин, рожденных без любви. Они, эти «безлюбовные» картины, чаще всего бывают какими-то нейтральными, так сказать, на все вкусы, а значит, ничьи. А вот те, другие, «любовные», имеют, как правило, резко выраженную индивидуальность, свой характер, они из тех, что сами рекрутируют своих зрителей.

Я вообще думаю, что серьезный художественный фильм не может претендовать на всеобщее признание. Как, впрочем, и чья-то жизнь. И если он всем безоговорочно нравится, то к нему невольно появляется какое-то недоверие — то ли он рассчитан на всеядность, то ли ориентируется на моду. Если же он создан киногруппой, состоящей из единомышленников, объединенных единой художественной волей режиссера, а такой режиссер наверняка самобытная яркая творческая личность, то он, этот фильм, не может не вызывать приязни у одних зрителей и неприязни, даже негодования, у других. И чем больше разлет чувств, которые он вызывает, тем больше, мне кажется, запас художественной энергии.

Взять, к примеру, «Агонию»

Дело началось с того, что нам с Ильей Нусиновым предложили, и не кто-нибудь, а сам И. А. Пырьев, написать сценарий по пьесе А.Толстого и П.Щеголева «Заговор императрицы».

Один тогда еще довольно молодой, а потом чрезвычайно знаменитый театральный режиссер взялся было за эту работу, но что-то не задалось в сочинении сценария, и он ее бросил. Шли шестидесятые годы, годы иллюзий и несбывшихся надежд, руководству «Мосфильма» не хотелось расставаться с этой темой. Шутка ли, закат самодержавия на Руси, появление старца-чудодея Гришки Распутина, государева семья, германская война, инфернальная жизнь петербургского света и прочее и прочее... Мы согласились, но, вникнув в пьесу, решили от нее отказаться — она была, на наш взгляд, фальшивой и вульгарной — и самим сочинить оригинальный сценарий, подойдя к работе, так сказать, «архивно», «музейно» и, если можно так выразиться, «интервьюально» — ведь еще были живы прекрасные старики, которые своими глазами видели и Распутина, и августейшую фамилию, и Государственную думу, и мно-

гое другое из той, теперь уже такой необъяснимой жизни, да и тогда, пожалуй, тоже...

И мы, высоким штилем говоря, припали к животворному источнику подлинного документа. Это ни с чем не сравнимое чувство! Настоящее волнение охватывает, когда в твоих руках, к примеру, оказывается фотографический снимок какого-нибудь исторического деятеля тех лет, и не полиграфическая репродукция, а действительный отпечаток, который тот, кто позировал фотографу, держал в своих руках, хранил в семейном альбоме, именно тот, кто принимал величественную позу в пяти аршинах от громоздкого аппарата, и абрис именно их лиц проходил сквозь линзы объектива и совершал известный оптико-химический процесс на светочувствительном слое стеклянной пластинки... И вот через несколько десятков лет я беру этот снимок и вглядываюсь в него. И он ответно глядит на меня, как в свое время глядел на свой оригинал... О, подлинность, какая эманирующая сила заложена в ней!

Как было удивительно видеть, что многие снимки и документы складывались в папки при нас, что больше полувека никто не требовал их из архивных хранилищ. Казалось, что мы со своим «высоким» разрешением заниматься этой темой пробудили к жизни царство, замершее в некоем жутком сне. Да, видно, так оно и было на самом деле: одни, те, кому «было можно», не лезли в эти «дебри», а другие, кому «нельзя», тем было нельзя, и все тут. В конце концов, кто из «допущенных» так уж интересовался записной книжкой царя? Кому была охота оставлять свою фамилию в формуляре папки, содержащей совсем необязательную информацию, отличную к тому же от узаконенной? А вдруг: «Подать сюда Ляпкина-Тяпкина!..» Так что наши имена были первыми после двух или трех исследователей, работавших с этими документами более тридцати лет назад...

...А письма, дневники, записные книжки — как отпечатки некогда живых существ на камнях, современниках этих существ. Их можно разглядеть, ощупать, представить себе живыми...

И будь я графологом, я бы постарался разобраться,

что за личности стоят за тем или иным почерком, за тем или иным рукописным документом, понять, каковы их характеры и каково было их настроение в те миги, когда перо скользило по бумаге...

Вот я разбираю мелкие буковки Николая Александровича Романова, последнего русского самодержца: «Четверг. Погода с утра прескверная...» Я читаю эти слова семьдесят лет спустя, зная, что царству его осталось чуть больше двух недель, что отреченье от престола несется навстречу как горная лавина, что оно неотвратимо... Я всматриваюсь в его почерк, разглядываю виньетки на полях записной книжки, маленькие картинки, нарисованные цветными карандашиками, и, странное дело, начинаю понимать, что он если и не знал этого, то, по крайней мере, предчувствовал свой конец, и меня, нынешнего невольного соглядатая его жизни, охватывает дрожь от значения остановленного мгновения. Исторический факт становится фактом психологическим, и за словами «погода прескверная» прослушиваются не только дальние громы социальных катаклизмов, но и, как мне чудилось, перебои в стуке его сердца, когда он писал эти слова, и, может быть, явное дрожание кончика пера и вызвано именно этими самыми перебоями: «Четверг. Погода с утра прескверная...»

Работа в архиве была для нас школой — мы учились ощущать драматизм судеб тех, кто обречен поступательным движением жизни.

Вначале мы сочинили некий исторический кинолубок в стиле народных побасок и солдатских анекдотов о Распутине и царской семье, о его влиянии на государыню императрицу и о доходящем просто до истерии дворцовом клокотании, связанном со святым старцем. Причем помимо всего этого шутейства, вернее, не помимо, а сплетенные с ним в единый многоцветный жгут, должны были фигурировать реально бывшие исторические факты, реально существовавшие персоны со своими реальными проблемами. Верность не столько букве исторической ситуации, сколько ее духу, создание определенной трагифарсовой атмосферы жизни на исходе трехсотлетнего правления дома Романовых — так мы понимали свою задачу.

Жанр оценария получился своеобразный, резко отличный от всех фильмов на историческую тему прежнего «замеса», и Пырьев непрестанно похваливал нас и посмеивался над балаганными сценами до того самого дня, как кинематографическое начальство вдруг разгромило сценарий на одном из своих заседаний.

Такие «казни» уже давно не совершались, и эта предвещала начало новых тяжелых времен.

Что же случилось?.. Никто нам толком объяснить не мог. Все говорили общие фразы на специфическом лексиконе тех лет. Видно, кому-то где-то кто-то что-то сказал, что-то почему-то кому-то не понравилось, и этого было вполне достаточно, чтобы грубо начальственно оборвать работу довольно большого коллектива.

Прошло несколько лет, и так же необъяснимо, как нашу работу «закрыли», ее снова «открыли». Но время изменилось, и прежнее видение фильма, его жанра, характера его правды, его нерва казалось теперь облегченным. Воистину, нельзя дважды войти в одну и ту же воду в реке... Сценарий был нами передуман и переписан. Стихия документа, подлинности, достоверности вошла в него по-новому и, может быть, самая малость сюрреалистического сдвига. И хоть Элем Климов теперь имеет к картине множество претензий, мне она как нравилась в материале, так и нравится на экране, и я считаю ее замечательным режиссерским достижением...

Итак, фильм «Агония» был снят, смонтирован, закончен. Но тут начались его новые беды.

Он был запрещен, из уже сброшюрованных номеров журнала «Искусство кино» были выдраны страницы с напечатанным сценарием.

А сам фильм положен на полку, где пролежал десять долгих лет!.. Почему? Никто из тогдашнего кинематографического начальства нам и это толком объяснить не мог. Все глядели на нас побелевшими от неприязни глазами и говорили общие фразы все на том же специфическом лексиконе. Как писали в суфлерских экземплярах давних постановок, была «та же игра». А потом «Агония» одной из первых закрытых картин вышла на экраны и у нас, и за рубежом. И это был уже знак новой эпохи.

Единственно о чем я горько жалею, это о том, что у нас не хватило дисциплинированности вести дневник ужасных приключений этого фильма. Коротенькие, в одну строчку, записи: сегодня было то-то, завтра то-то, были у такого-то, говорили с тем-то... Что-то вроде истории болезни. Это была бы поразительно интересная тетрадь, и к тому весьма поучительная и печальная о положении дел в искусстве 70-х годов...

А я боялся, что публике «Агония» покажется старомодной, ведь у фильмов такой короткий век! Скорее всего, так оно и случилось бы, не будь ее режиссером Элем Климов. У его картин огромный нравственный и художественный потенциал. Все они долгожители...

И еще один совет

Итак, в идеале, на время производства фильма сценаристу хорошо бы перестать быть кошкой, «гуляющей сама по себе», а с открытой душой влиться в съемочный коллектив. А чтобы стать членом этого коллектива не формально, а по существу, сценарист должен проявить добрую волю и отказаться от всякой фанаберии. Жить без обид, не считать свой текст каноничным и быть готовым искать иные решения того или иного эпизода, создавать все новые и новые варианты.

Как часто мы с Ильей Нусиновым, раззадоренные неуемной фантазией Ролана Быкова, по многу раз переписывали один и тот же эпизод, заставляя себя не испытывать при этом ни капли раздражения, ничуть не считая себя ущемленными. Напротив, мы делали это охотно и весело, и надо отдать справедливость нашему режиссеру, что, перепробовав десятки, я не преувеличиваю, десятки вариантов, он сам, бывало, возвращался к литературному сценарию, тоже никак не считая, что это ущемляет его режиссерское самолюбие, и не впадая ни в какие комплексы. В этой взаимной творческой мобильности и был залог той гармонии, которая царила в группе. А я глубоко убежден, что только гармоничный коллектив может создавать гармоничные картины.

Мне рассказывал один прекрасный оператор, побы-

вавший на съемках у Феллини, что его поразила шутливая, игривая, нежная, если можно так сказать, атмосфера на съемочной площадке. Как все участники съемок друг друга любили и не скрывали этого, как не хотели, чтобы кто-то нервничал, уставал!.. Человек, двигающий тележку с камерой, работает с Феллини с первой его картины. И уж он умеет так толкнуть эту тележку, так ласково ее покатить, что ничто на ней не шевельнется, ничто не дрогнет. Ему даже не надо ставить отметины на полу, с первого же дубля он все понимает сам, он чувствует, что хочет маэстро. Маэстро чувствовал и композитор Нино Рота, который здесь же сидел и наигрывал что-то на дудочке. Радуются и маэстро, и актриса, которую только что привели в павильон, и все весело и мило потешаются над ней, какая у нее розовая на плече кожа — ее буквально вытащили из-под горячего душа. И все острят и смеются, а потом разом замолкают — ведь маэстро попросил попробовать сцену, и все внимательны и доброжелательны друг к другу. Хаха, не удалось! А сейчас, ха-ха, удалось! И все ликуют. А кадр уж и снят. И все вместе идут пить кофе, пока переставляют свет.

Какой это удивительно веселый воздух счастья! Творчество в счастье! А для того чтобы творчество было в счастье, надо себя, как ни странно, к этому счастью принуждать. Настраивать себя на это счастье, в том числе и сценаристу. И когда ему предлагают какое-то другое решение эпизода, не возражать с порога, не топать в гневе ногами, а попытаться на высшем уровне своего умения *принудительно фантазировать,* сделать то, что просят. И сделать, как говорится, с весельем и отвагой. Я твердейшим образом в этом убежден и преподаю это молодым сценаристам как самый сердечный совет.

Мы, во всяком случае, так всегда поступали.

Воспоминание о «Певчем Дрозде»

Однажды во время очередного кинематографического семинара в Болшево Отар Иоселиани рассказал нам с Ильей о человеке, который всей своей натурой был об-

ращен к людям, считая их дела куда более важными, нежели свои собственные, — в этом любовном бескорыстии и проявлялась его личность — и предложил нам прикинуть сюжет и продумать конструкцию сценария с таким вот героем. В то время мы близко сошлись с Отаром Иоселиани и очень радовались неожиданно возникшей дружбе.

И мы начали «прикидывать»... Ну, прежде всего, кто этот человек? Каков он? Как себя ведет? Почему он так свободно располагает своим временем, что может в рабочие часы оказаться там, где захочет или сочтет нужным? И что он на самом деле приносит людям? Помогает ли он им справляться с рутиной будней, или это только видимость помощи? Мы задавали друг другу все новые и новые вопросы, и вдруг возник такой: не есть ли в характере нашего героя нечто непреходящее? Ведь люди подобного толка могли быть, и несомненно бывали, во все времена и у всех народов. Выходит, что он, по современной терминологии, определенный архетип.

А кто же он будет по профессии? Может быть, музыкант? И тут мы почему-то вспомнили...

Вспомнили, что некоторые композиторы, например Берлиоз, и некоторые дирижеры симфонических оркестров, такие, как послевагнеровский Ганс Рихтер или один из самых замечательных маэстро нашего века, Отто Клемперер, поначалу играли на литаврах.

Да, именно на литаврах, на этих медных котлах, затянутых барабанной шкурой. На литаврах можно поддерживать бас в оркестровых аккордах, а можно и солировать. Можно не только выявлять ритмическую структуру исполняемого сочинения, но и вызывать содрогание сердец громовыми раскатами...

А какое прекрасное место действия оперный театр! Сцена, кулисы, оркестровая яма, фойе, зрительный зал!.. И какая это удачная, какая забавная специальность — литаврист! Удар там или дробь в начале увертюры, потом сто с чем-то тактов паузы, когда музыкант практически свободен, потом еще несколько ударов или нарастающее тремоло в конце акта...

И между начальным и конечным ударами протекает достаточно времени, чтобы потихоньку, когда дирижер

отвернется, выскользнуть из оркестровой ямы, выбежать на улицу, встретиться с друзьями, шепнуть кому-то доброе слово или оказать обещанную услугу, а то и прыгнуть в чью-то машину и рвануть на краткое время по важному делу... А потом одним духом примчаться обратно, ужом проползти к своим трем котлам, с налета подстроить их и вступить — как и положено, «по руке», — чтобы гулкий грохот в нужный миг, величественно взмыв к потолку, обрушился на все ярусы зрительного зала. А потом... Потом виновато улыбнуться дирижеру, еще не справившемуся с приступом гнева на своевольного литавриста, который, едва возникает хоть чуточная пауза, тут же исчезает, словно гонимый какой-то нечистой силой...

Но наш литаврист — еще и композитор. И это, как он считает, главный его талант. Правда, ни одной страницы своих сочинений он пока не написал. Но в душе его давно уже зреют поразительные симфонические замыслы, за которые — из-за вечной спешки — все никак не удается серьезно засесть. Стоит ему хоть на миг остаться одному, как тут же пальцы тянутся то к бумажной салфетке, то к сигаретной пачке, чтобы немедленно записать на торопливо начертанных пяти линейках только что сочиненную тему или какой-нибудь особо удачный пассаж для будущей оркестровки. Потом вдруг неожиданно в кафе появляется знакомый, и все салфетки с великими созвучиями и счастливыми идеями остаются на буфетных стойках, пачки от сигарет летят в урны — и гениальным музыкальным фразам, увы, опять не дано соединиться на нотном листе. А что же делать? Ведь так много верных друзей, так много милых подруг и еще больше — удивительно симпатичных незнакомцев и незнакомок, наверняка нуждающихся в немедленной поддержке, помощи и опеке... До своих ли тут сочинений? Вот и посмейте осудить его, такого всеми любимого, такого необходимого множеству людей, рассчитывающих на его ободряющее слово, понимающую улыбку...

У Отара в кармане пиджака всегда находилась пачечка аккуратно нарезанных листков бумаги, словно карты для пасьянса, на которых были записаны то на-

звание эпизода, то чья-то реплика, то некая деталь, то еще что-нибудь вызывающее мгновенную образную ассоциацию. Все время он тасовал эти листики и располагал на столе длиннейшей строкой, перекладывал их, менял местами, добиваясь все более внятных и значимых сочетаний художественных элементов фильма... Да, именно фильма, который он непрерывно сочинял, проверяя зорким глазом своей фантазии, как складывается сюжет, как создается атмосфера, как возникают «неслучайные случайности», столь существенные в искусстве. Так жизнь вокруг героя, к слову сказать, уже нареченного Гией Агладзе, обретала дыхание и многомерность — уже не только в фантомах режиссерских предположений, но в конкретном пластическом видении. Удивительный дар у Отара Иоселиани!

А мы тем временем сочинили и написали либретто. А потом грузинские сценаристы написали сценарий. А режиссер нашел ему прекрасное название: строчку из старой народной песни. И снял фильм «Жил певчий дрозд». О чем он?

О том, что жил на свете Певчий Дрозд, что жил он и пел. Ведь он был Певчий, этот Дрозд! Голос был у него замечательный, и тот, кто слушал его, заслушивался. И друзья наперебой старались залучить его к себе, и у тех, к кому он залетал, каждый раз бывал маленький праздник, такое уж у Дрозда было свойство... Потом Певчий Дрозд погиб. Но жизнь тех, для кого он пел, вроде бы и не изменилась вовсе, разве только на самую малость. А не бесплодно ли он прожил свои дни, Певчий Дрозд, не тщетно ли? Жил для всех — а значит, ни для кого? Тратил душу по мелочам, летал, суетился, вечно спешил, а после себя не оставил ни вдовы, ни детей, ни своей музыки... Ничего... Впрочем, быть может, у кого-то и сохранились едва приметные, пустяковые свидетельства его прилетов, память о нем, Певчем Дрозде, о его песнях. Но ведь даже повторить их никому не дано: дроздиные они, птицы другой породы... Но иногда, исподволь, ни с того ни с сего в памяти тех, кто хоть раз их слышал, вдруг что-то начинало переливаться, щелкать, свистеть — и на душе теплело... На

миг... Вот и все. А ему бы, Дрозду... Эх, да что говорить!

Но это уже не память о сценарии, нет, это память о фильме. О фильме, который я увидел как бы со стороны и запомнил на всю жизнь.

И я думаю, что это, вероятно, истинное отношение сценариста к картине настоящего режиссера.

Авторитет кинодраматурга завоевывается вовсе не тем, что мы будем упрямо отстаивать какой-нибудь пассаж или драматургический ход. Нет, он завоевывается нашей принципиальностью, гражданственностью, яркостью замыслов, метафорической емкостью взятых жизненных явлений и художественностью письма. В этих вопросах своих позиций сдавать нельзя. Но я по опыту знаю, что не из-за них начинаются свары с режиссером. Ведь если режиссер, прочитав ваш сценарий, захотел его ставить, значит, он разделяет ваш взгляд на мир, ваш сценарий его увлек, отобранные вами жизненные факты показались ему и значительными, и полисемичными, а текст — выразительным. Объяснений по этим поводам уже быть не может. Вы же не предполагаете, что режиссер не понял того, что вы хотите сказать своим сценарием? А раз так, то все существенные вопросы сняты. А что же не снято? Не сняты разного рода уточнения, как правило, не меняющие существа дела, но иногда, увы, меняющие отношение режиссера к сценарию. К таким поправкам, которые следует выполнять, относятся, скажем, перевод действия из одного места в другое, изменение времени года, погоды, психологической предпосылки эпизода или сцены, связанные не с проявлением характера того или иного действующего лица, а с уточнениями предполагаемых обстоятельств, поиск более смешного решения сцены или более грустного или нахождение выразительных деталей, продиктованных индивидуальностями выбранных артистов.

Уж кто-кто, а сценарист знает, что во время работы над картиной режиссер-постановщик живет в противоестественных с точки зрения обывателя режимах. Перегрузки, которым подвергаются его ум, душа и воля, можно сравнить, пожалуй, с космическими. Он круглосуточно отмобилизован. Мысли его заняты только фильмом в целом и сегодняшней съемкой в частности. Сотни самых разных обстоятельств, определяющих качество работы киногруппы — от самочувствия героини до погоды, — равно заботят его. Надо успеть прикинуть с оператором порядок кадров, порепетировать с артистами, проверить массовку, декорации, пиротехнику, установку света. Но при этом ему совершенно необходимо и какое-то время покоя, чтобы сосредоточиться и приготовить к съемке самого себя, ощутить душевную возможность войти в то состояние, с которого начинается свободное творчество, а без этого невозможно распространить свою художественную энергию на все поле съемочной площадки.

Сценарист, когда он находится в съемочной группе, должен быть предельно чуток ко всем, даже самым малым, даже самым вздорным, с его точки зрения, просьбам то изменить реплику, а то и композиционно перестроить эпизод. И с готовностью, с добросердечием, безо всякой амбиции тут же просчитать ему предлагаемые варианты и, если они не разрушают художественной цельности сценария, не искажают его сути, применить всю сноровку и как можно быстрее и, простите, талантливее выполнить то, что от него хотят.

На собственном опыте знаю, что такая мобильность сценариста нисколько не вредит его художественной репутации, не ставит под сомнение его принципиальность, зато она вносит в общую работу дух единомыслия и уверенность, а это очень важно для любой киногруппы, даже самой благополучной. Если же самолюбие сценариста выковано не из металла высшей пробы и подвержено коррозии, то — просто беда!..

Мы подошли к концу книги.

Положа руку на сердце повторяю, все, что здесь написано, это не вдруг пришедшие в голову соображения, а итоги, правда, хочется верить, предварительные, но все же итоги пройденного пути. Вот почему мне невозможно перевернуть эту страницу, невозможно поставить точку, не помянув еще раз моего самого близкого, незабвенного друга.

Памятование Ильи Нусинова

Было ярчайшее московское утро, какие бывают, пожалуй, только в середине мая и обещают хорошее лето. Наступил день прощания. Прощания навсегда. Мы спешили в Институт имени Склифосовского, чтобы потом всем вместе на автобусе приехать в Студию киноактера, где уже собирались наши друзья и коллеги.

Когда таксист, сбросив скорость, стал подниматься от Самотечной площади к Колхозной, мы увидели слева на осевой линии уму непостижимую процессию... Я до сих пор не могу спокойно вспоминать о ней и всякий раз думаю при этом о каких-то неведомых людям жизненных механизмах и их тайнах. Ну право же!.. Почему происходят такие совпадения? Почему именно в те минуты, когда наше такси проезжало мимо кинотеатра «Форум», мы обогнали череду — вы только представьте себе! — череду слонов, да-да, настоящих огромных слонов. Впереди ехал мотоциклист-милиционер, сзади тоже, а вдоль слоновьей колонны сновал «Москвичок», видимо, с дрессировщиками. Между мотоциклом и головным слоном шагал человек в густых седых бакенбардах и синей суконной фуражке с очень высокой тульей. В руке он держал маленький металлический багор-трезубец, стреловидные острия сверкали на солнце... Цепочка слонов, как на диванной полке в начале века! Их было пять или шесть, рослых и могучих, вполне взрослых слонов, и один — куда моложе. Это было видно по всему, хотя бы по его худым ногам и поджарому туловищу, а еще больше — по взволнованному любопытству, с которым он озирался по сторонам. Слоны шли неторопливо, гуськом, твердо печатая шаг, и каждый крепко держался кончиком хобота за хвост впереди идущего, и только молодой слон нарушал эту степенность, то и дело разрывая цепь и устремляясь вперед, словно его подхлестывало нетерпение.

Ну что же это такое?.. Я и сейчас задаю себе все тот же вопрос: что это было? Не может же такая встреча ничего не означать? Ведь должен же быть в ней какой-то тайный смысл, некий знак?.. Впрочем, долой мистику!..

И все же... Этот молодой поджарый слон, все время рвущийся вперед, не выходит у меня из головы...

Для чего я это пишу? И сам толком не знаю. Но поверьте, это не подтасовка фактов, не сентиментально-сказочный вымысел для вящей чувствительности. Нет! Все было именно так на самом деле, и я не могу этого забыть... Слепящая яркость утра, горе, какого еще не было, и вереница слонов на Садовой — все это сплавилось воедино... Вот уж воистину жизнь иногда сама создает поразительные метафоры!

И тогда, в то страшное утро, мне впервые пришло в голову (потом я не раз об этом думал и убеждался в своей правоте), что люди в своей личностной сущности всю свою жизнь соответствуют какому-то определенному возрасту. Одни, например, с младых ногтей — старички. Маленькие старички, затем старики постарше, затем вполне пожилые старцы. И психология у них стариковская, и вся повадка, и даже голосок какой-то старческий. Другие с детства — взрослые, они поражают своей рассудительностью, разумностью, чувством меры, говорят веско, немногословно, как правило, неглупы, и жизнь их течет размеренно по восходящей, но обычно без взлетов и падений. Третьи — безвозрастные. Это либо вертопрахи, остроумцы, болтуны, игруны, такими они были в детском саду, такими и отойдут в мир иной; либо демагоги с колыбели и до седых волос, их не переспоришь, ни на что не подвигнешь, им ничего не докажешь, они — эгоисты и хитрецы. А еще есть категория людей, которые всю свою жизнь остаются юными. Юными, потому что такова их эмоциональная структура, таков их взрывчатый интеллект. Чувства их не остывают, инстинкт самосохранения, присущий всем «взрослым», не в силах совладать с их порывами, доводы разума не торжествуют над справедливым гневом.

Вот таков Илья Нусинов. Математика, которая была его первой профессией, дисциплинировала его ум, но не сердце. Он увлекался, спорил до неистовства, горячился, вспыхивал мгновенными обидами, но тут же отходил, потому что был добрым, очень добрым человеком. А главное, он был из тех редких людей, кто не

может молчать, для кого чужие дела не менее важны, чем свои собственные. Годы шли, а он не менялся. Жизнь не щадила нас, а он не менялся ни внешне, ни внутренне, разве чуточку поседел, да морщинки чуть глубже прорезали лоб и щеки. И его фотография из студенческого билета годилась бы на удостоверение, когда ему стукнуло пятьдесят. Секрет здесь, видимо, в том, что душа его не старела, ее не «обмяли» ни горечь пережитых разочарований, ни боль утрат, ни жизненные тяготы. Да и радости тоже не изменили ее. Она была юной и осталась бы такой, проживи он хоть целый век.

Светлая ему память!

Не мне судить, в полной ли мере удалось ответить на поставленные в начале вопросы, но одно могу сказать с уверенностью: все, что я здесь написал, я проверил, как говорится, «на собственной шкуре» за долгие годы, что прошли, промчались, пронеслись с той памятной прогулки по Арбату до нынешних дней.

Всем этим я жил, еще живу и, более того, на том стою.

ИЗБИРАТЕЛЬНАЯ ПАМЯТЬ

ИЗБИРАТЕЛЬНАЯ ПАМЯТЬ

Была в свое время в Москве, на Остоженке, Бакунинская лечебница — частная больница, которую держали муж и жена, хирурги Бакунины. А мы жили поблизости, в Савельевском переулке, который почему-то тогда все называли Савеловский. Начало он брал на Остоженке, а потом резким склоном устремлялся вниз, к Москве-реке, и запутывался там во множестве двориков и проходных дворов, где жил всякий ремесленный люд: драпировщики, мебельщики, рамочники, старьевщики и владельцы прачечной — китайцы. Окна прачечной утопали в тротуаре, и перед стеклами росла трава. Иногда мы с няней гуляли не в сквере у храма Христа Спасителя, а внизу и обычно доходили до китайской прачечной, где в запотевших окнах мелькали жилистые темно-желтые руки из-под закатанных рукавов нижней сорочки, вцепившиеся в длинную рукоятку наполненного раскаленными угольями многофунтового чугунного утюга. Неровная челка черных волос спускалась на лицо, завешивая его до подбородка. Эти жуткие черные лица и мосластые, цвета палого листа руки снились мне по ночам, и я просыпался, плача... Внутри дворов этих маленьких домиков теснились садики, росли липы, сирень и жасмин. Громыхали по булыжнику кованые обода ломовых, на телегах вздрагивала раздрызганная мягкая мебель или матрасы с торчащими из прорех грязного полосатого тика стальными спиралями пружин.

— Отойди! — отчаянно кричала няня. — Еще подцепишь какую-нибудь гадость!

И оттаскивала меня за рукав.

Была там мастерская по ремонту кукол. Куклы с лысыми головами лежали поперек широкой скамьи и сушились на солнце. Они были все как одна румяные, красногубые, с синими мушками на щеках. Потом на их лысые черепа наклеивали белые пудреные парики, увитые разноцветными ленточками, и получались Маркизы. Возле них мне стоять разрешалось, и я стоял и глядел до тех пор, пока из соседнего Зачатьевского монастыря не бухал колокол, и тучная няня, крестясь, вела меня домой, задыхаясь на крутом подъеме.

Зимой с этой горы катались на салазках, и по воскресеньям набиралось помногу народу. Светило яркое солнце — тогда, помнится, почему-то всегда светило по зимам яркое солнце, сверкал белый снег — тогда в Москве всегда сверкал белый снег, а я сиротливо стоял наверху, у нашего подъезда, и не шевелился, потому что няня держала меня за кашне, крепко, на коротком поводке.

Наступала весна, и по Савеловскому переулку мчались ручьи и трезвонили, словно колокольцы. Все кому не лень пускали корабли и всякий плывучий мусор вроде корабликов, и не успеешь выпустить его из пальцев, как журчащая вода разом обрушивалась с ним в непостижимую глубину и... только его и видели...

Я давно заметил, что взрослые люди, несмотря на свою солидность и степенность, как ни странно, тайно любят всякие детские забавы. Идет эдак некий почтенный господин с серьезным видом и вдруг, завидев черную раскатанную ледяную дорожку, приостанавливается, начинает, будто ненароком, укорачивать шаг, подгадывая, какой ногой оттолкнуться, чтобы одолеть ее из конца в конец. Раз!.. И птицей летит по скользкому льду, потом воровато оглядывается по сторонам, не видел ли кто-либо его запоздалой шалости, и прячет в воротник довольную ухмылку, что не растянулся во весь рост на потеху прохожим. Вот так и с корабликами. Мой дед, пожилой франт в шляпе пирожком и палкой с набалдашником из слоновьего клыка, в такие звенящие, капельные весенние дни бросал, норовя угодить в самую стремнину, окурки или там пустые папиросные коробки и пристально глядел сквозь пенсне, как они молниеносно обрушиваются вниз и пропадают навсегда во всклокоченной пене, и глаза его становились печальными, вроде бы он загадывал, удастся ли ему доглядеть за пачкой или окурком до конца или нет. Не удавалось. И дед печалился... Мне кажется, что я запомнил его чуть ли не раньше всех из моей родни.

Я родился в Серпухове, где по окончании Высших женских курсов работала врачом моя мама на эпидемии сыпняка. А мой отец служил в управлении Серпуховской мануфактуры. Там они и познакомились и поженились. Это не было для деда желанным замужеством его старшей дочери, хотя года ее были на пределе. Отец ему решительно не нравился. И то, что он родом из Минска, из семьи мясника. И то, что он к тому году еще не закончил университета. И служил в непрестижной конторе неизвестно кем. Семья же деда была из Гродно, сам он выработался в везучего подрядчика, получил право жительства за чертой оседлости и человеком был вполне состоятельным. А про отца он презрительно бросал: «Еврей со стоптанными каблуками». Дед вроде бы и не замечал, как быстро ботинки отца стали получше дедовских, как костюмы он стал шить у знаменитого в те годы Чермака с Кречетниковского переулка, и телеграфный адрес на отцовских фирменных конвертах выглядел так: «Москва, Лунгину».

— Европа, Ротшильду, — ерничал дед.

Но, видно, все это его и злило, и вызывало зависть, и он толком не понимал, что же это с отцом происходит... А сезонный абонемент в ложу бенуара в Большом театре довел деда до исступления. И так как я веснушками, лопоухостью и большим носом своим походил на отцовскую родню, то отсветы неприязни падали и на меня до самой дедовой смерти...

В Серпухове голод двадцатого года ощущался куда более безнадежным, чем в Москве, а у деда были и деньги, и большая квартира, мамой моей он гордился — Высшие женские курсы! — и он решил вызвать нас в Москву. Мама тогда не предполагала, что отно-

шения деда с отцом станут такими натянутыми, и вот, не успело мне сравняться три месяца от роду, как мы вчетвером — мама, папа, няня и я — заявились на пятый этаж доходного дома в Савеловском переулке, что на Остоженке.

Все это я в общем-то знаю с чужих слов, а вот что я помню сам. Я плавно плыву в густой темени, и вдруг где-то там вдалеке появляется оранжевое пятнышко, оно живет своей жизнью, взлетает, опускается, становится сверкающе-желтым, потом темнеет, пригаснув, вот оно уже исчерна-оранжевое, словно отяжелев, падает вниз, миг — и, снова взлетев, вспыхивает слепящим ярко-золотым ободом... Мне становится жутко, и я ору как зарезанный. И сквозь мой захлебывающийся вопль пробиваются грозные громовые раскаты дедова голоса, от которых содрогается няня. Рука ее, на которой я лежу, вздрагивает, и она, оробев, издает какую-то череду звуков, которую я потом слышал от нее миллион раз: «Здрасьте, барин». Как многие годы спустя выяснилось, няня несла меня по темному коридору к кухне, а навстречу шел дед и... курил папиросу. Потом все будут говорить, что это моя выдумка, что не может же трехмесячный младенец заметить и запомнить такие вещи. Но я-то твердо знаю, что и увидел, и заорал как оглашенный, услышав дедову матерщину, когда он неожиданно наткнулся на нас в темноте.

Я помню, что в детской, где мы жили с няней, была печка с кафельной лежанкой, которую зимой топили и куда клали меня для обогрева, когда приносили с мороза домой. Эта самая лежанка связана в моей памяти с одним событием, которое угнетало меня много лет кряду, да и сейчас, когда я пишу, у меня вдруг приостанавливается сердце. Думаю, что мне тогда было года четыре или чуть больше... Да, пожалуй, это было до аппендицита... В дедову квартиру из Бессарабии приехал с женой и толстым мальчиком вдвое старше меня брат мамы, мой дядя. Они приехали, как и мы, — жить в Москве. Жена дяди была еще вполне молодая женщина, но седая как лунь. Белейшие, отливающие металлом волосы тяжелой косой висели до поясницы, а когда она их расчесывала, то голова ее оказывалась в плотном

серебряном коконе и не было видно ни цепких глаз, ни чуть нарумяненных щек. Она была красавица, и все ею восхищались. Все, кроме няни и бабушки.

— Ей бы ростику прибавить, — с осуждением говорила няня, — елозит, как на карачках.

А бабушка подхватывала, брезгливо морщась:

— Цыганка-молдаванка... И что это он ее сюда привез, эту таборную?.. По-моему, она у меня стащила пасьянсные карты...

Когда бабушка однажды заговорила об этих пасьянсных картах при деде, он взвился, словно ужаленный змеей, — он бывал бешеным, когда вот так взвивался, — и заорал, как всегда, ни с кем и ни с чем не сообразуясь. Как я потом понял, он, видимо, ругался, употребляя самые площадные слова, что так не шло к его крахмальному воротничку, золотой цепочке на жилете и галстуку, заколотому жемчужной булавкой.

— Боже!.. Боже мой, — всхлипнула бабушка, задрожав и втискивая лицо в ладони. — Уши вянут!.. Ступай хулиганить на конюшню!.. Постыдись детей...

Но дед разошелся, спасу нет. Нянька схватила меня в охапку и уволокла в детскую.

Бабушка никогда не называла деда по имени. «Павел» казался ей оскорбительно грубым. И в письмах, которые она исправно писала, когда дед уезжал по делам или в Кисловодск, она обращалась к нему не иначе, как «дорогой Фабиан».

Так вот что случилось как будто на масленицу или в какой-то другой большой праздник, потому что няни не было — она, видно, ушла к ранней обедне. Я еще лежал в кровати, но не спал, а думал. Я до сих пор люблю, полупроснувшись, в какой-то полуяви, полудреме, перебирать в голове всякую всячину, о которой, как правило, забываешь, едва вскочишь на ноги. Вдруг дверь скрипнула и приоткрылась. Я скосил глаза и чуть приподнял голову. В щель протиснулся дед, он был скор и суетлив, совсем не по своей ширококостной комплекции. Рукой он что-то придерживал за дверью. Потом вытащил. Оказалось, мою новую бессарабскую тетку. Она шустро вырулила в детскую, прислонилась к дверному косяку, уперлась в него затылком и, каза-

лось, перестала дышать, закатив глаза. Дед шмыгнул глазом по сторонам и, все не выпуская теткину руку, поволок ее к лежанке. Тетка поднялась на цыпочки и опрокинулась навзничь, прямо на стопку выглаженного няней моего белья. Капот ее был распахнут, и, когда она рывком подняла толстые свои коленки и впилась пятками в край белого кирпича, две круглые лоснящиеся на свету вершины, чуть перекрывая одна другую, возвысились на фоне голубоватого с синим кантиком кафеля, словно два белых купола Эльбруса. И в лощину между ними рухнул мой дед и пропал из глаз, а тетка тихонько заверещала: «И-и-и-и-и...» Тут дед каким-то чужим голосом сдавленно закрякал, как мясник, когда разрубает тушу: «Кха! Кха!..» «И-и-и-и...» — тонким мышиным писком отозвалась тетка. «Кха!.. Кха!..» — рявкал дед. «И-и-и-и!..» Заработала смешная машина... Сгорая от любопытства, я, не таясь, поднял голову. Но, к счастью, меня не заметили. Потом они разом вскочили на ноги, отряхнулись, как курицы, и скрылись за дверью, сперва тетка, а потом дед, с непредположимым проворством. Он закурил и вышел с гордо поднятой головой. А меня бил какой-то страшный жуткий колотун... И с тех пор, когда бы я ни видел вершины Эльбруса, в натуре ли или на фотографиях, я всегда мысленно погружаюсь в ту давнюю историю и стыдный озноб продирает по спине.

В те времена врачи только в крайнем случае лечили близких — видно, какой-то суеверный смысл вкладывали они в этот процесс. Когда я заболевал, а болел я часто, — звонили маминой товарке по Высшим курсам, и вскоре она прикатывала со своей трубочкой, выточенной из карельской березы. Она долго, старательно протирала широкий раструб стетоскопа ладошкой, грела, чтобы я не дергался от его холодных прикосновений, когда она станет меня выслушивать. Вокруг кровати стояли мама, няня, дед. Что уж его интересовало — не знаю, но он стоял и ждал, как все. Выслушав, докторша принялась мять живот. Это было нестерпимо больно.

— Аппендикс под вопросом, — сказала она.

— Господи Иисусе Христе, а Сыне Божие, помилуй нас грешных! — бормотала няня, истово крестясь.

Дед невнятно матюгнулся и гневно взглянул на мамину подругу:

— Так мять брюхо — здоровый бык заорет.

Докторица метнула на него взгляд, исполненный отвращения, и позвонила в Бакунинскую лечебницу. Она долго говорила, пересыпая понятную речь латынью. Через несколько минут — ведь лечебница по соседству с нами — пришла мадам Бакунина — худая дама в профессорской шапочке, прислушалась к моим воплям, ткнула колючим дауперстием в пах и прокаркала по-французски:

— Ne prenez pas le temps, emmenez-le chez moi*.

Няня взяла меня на руки, перекрестила, и я очутился в операционной, где нас уже ждал сам профессор Бакунин. А мадам Бакуниной принесли какой-то кулек то ли из плотной бумаги, то ли из накрахмаленной ваты, и она накрыла им мой нос и рот. Задохнувшись, я завозился, как змея, но тут в глотке ровно лопнула какая-то пленка, внутрь меня хлынул ледяной воздух, и я впал в беспамятство...

Здание Бакунинской лечебницы строили, видимо, для жилья на одну состоятельную семью. Коридоров не было. Комнаты шли за комнатами, разделенные арочками, облицованными темным деревом. Драпировки в арочках были запахнуты. В комнате стояли несколько кроватей, да не в ряд, а так, по-разному. Это лишало палату лазаретного духа. Возле меня лежал длинновязый, стриженный под ноль мальчик, похожий на гимназиста из «Не ждали»... Все это я рассмотрел уже после того, как очнулся. Видно, особо больно мне не было, потому что тело не запомнило боли, но зато на тумбочке у кровати стоял пузырек с притертой пробкой, и там в прозрачной жидкости плавал какой-то желтенький вроде бы червячок.

— Видишь, — сказал мне на обходе профессор. — Мы тебе отсекли совсем здоровый аппендикс. Я даже подумал: убирать его или зашить в живот. И решил: а на кой ляд он ему сдался?.. Вот любуйся теперь!

Этот пузырек долго хранился у нас дома. Когда мы переехали в Большой Новинский переулок, его тоже

*Не теряйте времени, везите его ко мне *(фр.)*.

взяли с собой, и он стоял на полочке в ванной комнате, пока кто-то ненароком не столкнул его. Пузырек разбился вдребезги, спирт из него разлился по кафельному полу, и жалкий кусочек моей плоти сиротливо валялся среди стеклянных осколков. А вокруг ходила наша кошка и порочно принюхивалась к запаху спирта.

Мальчик, мой сосед по кровати, оказался вовсе не мальчиком, а молодым человеком, который потребовал, чтобы я звал его по имени и отчеству, Василием Васильевичем. Он целые дни кряду упоенно срисовывал с модных журналов женские фигуры в этаких искусственных позитурах. Сперва он тонким штрихом очерчивал нагие тела, а потом, насладившись их видом, одевал красавиц в туалеты нежных пастельных тонов. Он был развратником, этот юный копиист модных картинок, Василий Васильевич. Мне, видно, чтобы блюсти мою невинность, он показывал уже одетые модели, и, пока творил, трепеща, причмокивая губами, шепча что-то страстное, отворачивался от меня и перекрывал предположимую зону видимости дергающимся колючим плечом. Но я все-таки как-то изловчился и бросил пытливый взгляд на его труды — он как раз встал, торопясь, чтобы попользоваться «уткой». На просторном альбомном листе была изображена обнаженная барышня с осиной талией, раскинутыми в стороны сосцами и четким треугольником в подбрюшье с какими-то мелкими деталями красного цвета. Как он смутился, заметив, что я, по-черепашьи вытянув шею, впился глазами в его творенье!

— За такую неделикатность, молодой человек, в доброе старое время били по щекам шлепанцами, — гневно сказал он, играя желваками под тонкой кожей скул. — Или вашей нации неизвестно, что любопытным в сортире носы прищемляют?!

И если учесть, что «молодому человеку особой нации», то есть мне, было пять с небольшим, да и сам Василий Васильевич жил в «добром старом времени» примерно столько же, пока не грянул Великий Октябрь, принесший счастье всему прогрессивному человечеству, то станет ясно, что дружбы между нами не возникло.

— Я же не прячу от вас свой отросток, — миролюбиво нашелся я, поднимая склянку с отрезанным аппендиксом. — Глядите, сколько вашей душеньке угодно.

Так говорила моя няня, и я любил повторять ее фразы.

— Идите вы к чертовой матери со своим отростком! — рявкнул он мне через плечо, торопливо одевая свою девицу в желтый капот с черными «летучими мышами», закрывающими и раскинутые розовые сосцы, и лонное место.

На другой день меня должны были забирать домой и к вечеру забрали. Но в первой половине дня произошло событие, оставившее по себе память на всю мою жизнь. Оказывается, в те же дни, что и я, в лечебнице Бакунина лежал Патриарх Тихон. Болезнь не отступала от него, и он решил объехать московские церкви с прощальным назиданием и благословением. Для того чтобы пройти из его палаты к выходу, надо было миновать несколько комнат, в том числе ту, где мы лежали. И вот занавесь в арке откинулась, и на пороге появился прозрачно-бледный старик с удивительно глубокими глазами. Мне кажется сейчас, что он был в очках, отчего зрачки его премного увеличивались. Он вошел, опираясь на высокий посох, в шапочке со сверкающим серафимом над строго сведенными бровями. Белая парча его одежды в нашей затененной комнате создавала впечатление, что от Патриарха исходит свечение. Рукоятка посоха тоже сверкала. В шаге от него, чуть поддерживая под локоть, шел рослый монах, которому он, войдя, и передал свой посох... А сам Патриарх, шагнув на середину палаты, произнес какую-то фразу, непривычные слова были сказаны тихим голосом, и я их не расслышал... Он двумя руками, каким-то особым движением, разом перекрестил всех, находящихся в комнате, потом подошел с благословением к каждому, и все целовали его руку с благоговением, отчетливо понимая значительность этого мига. Мне он тоже протянул свою прохладную невесомую кисть, и я, в каком-то испуге, коснулся губами сухой пергаментной кожи. Патриарх серьезно взглянул на меня, и тут я почувствовал, что взгляд этот посвящен мне, мне одному и никому друго-

му, что другим, наверно, тоже будут подарены другие взгляды, их взгляды, а вот этот — мой, исключительно и только мой, и он, этот взгляд, отметил меня, поселился в моей душе, и я сохранил легчайшее его прикосновение на всю жизнь...

Я пишу это и помню, как, словно легкий ветерок, проник в мое нутро этот взгляд. Знающие люди говорили, что он был редкостного благородства, смелости и силы духа, этот облаченный в парчу старец...

Когда я, вернувшись домой, рассказал няне обо всем, что со мной случилось, она только вздохнула:

— Ангельская душка!

Когда Патриарх Тихон вышел из нашей палаты, мы все бросились к окнам и видели, как он появился на улице, как сел в пролетку. Тьма народу ждала его у подъезда. Старик перекрестил их всех, и кучер тронул. Говорят, он объездил все множество московских церквей. Тогда их было множество. Сказал духовенству все, что хотел сказать, и, изнуренный, вернулся домой. А ночью умер.

Я помню все это с такой ясностью, словно это случилось вчера...

О избирательная память, а как много ты отвергаешь!..

КАК Я СТАЛ ВЗРОСЛЕТЬ

Я был тогда еще, наверно, семилетним. Жили мы на даче, под Москвой, в деревне под названием Барвиха, километрах в двадцати от Поклонной горы, которую теперь срыли.. Да-да, срыли гору, правда, невысокую, но все же поднимающую взобравшихся над горизонтом настолько, что в ясный день была видна панорама Москвы с извивами Москвы-реки, с золотыми куполами сорока сороков, с легендарными садами, вроде черемушкинских, антоновка из которых радовала москвичей чуть ли не до Великого поста. Был прекрасно виден храм Христа Спасителя — властитель столичной урбанистики, затмевающий отсюда, с Поклонной горы, даже Его Превосходительство Кремль. Я прекрасно помню мое счастье, когда мне разрешили ехать на дачу не поездом с остальными родичами, а на ломовой телеге-полке́, с сыном нашего хозяина Колей. Помню, как мы остановились на самом гребне Поклонной горы, изрядно поднимающей Можайский тракт, что берет начало с Дорогомиловской заставы, — он зажат перед подъемом между двумя кладбищами: русским, на котором была похоронена моя няня, Аграфена Владимировна Карапузова, уроженка Лопасни, что по соседству с Серпуховым, где имел удовольствие родиться я, и еврейским кладбищем, где лежали и дед мой, и бабка, и дядя Яша, какой-то крупный начальник в ВСНХ, что на площади Ногина. «Крупный» потому, что за ним по будним дням приезжала казенная пролетка и увозила его в присутствие, а по вечерам, по

окончании службы, возвращала назад в не сгоревший в пожар московский двухэтажный дом на углу Манежной улицы и въезда в Боровицкие ворота Кремля. Из окон теткиной квартиры я много лет кряду наблюдал за возвращающимися с первомайских и октябрьских парадов войсками, оглушался громыханьем оркестров и ксилофонным цоканьем копыт Красной кавалерии, про которую, как известно, какие-то «былинники ведут рассказ». Я видел у проходящих мимо окон демонстрантов огромную фигу, сделанную из папье-маше, и написанные на ней крупные слова: «Наш ответ Чемберлену», я видел, как сжигали гигантские фигуры каких-то врагов народа и как они факелами пылали, грязня облака клубами черного дыма под улюлюканье толпы...

Да, трудно начать историю из тех времен, все время сбиваешься в сторону... Итак, я ехал на подводе с дачными вещами в Барвиху, тогда облюбованную разбогатевшими в нэповское время, как и ныне, энергичными людьми. Потом, когда их переарестовали, Барвиха, как знак состоятельности, передавалась из рук в руки тем, кто этим знаком должен был обладать. Нэпманы — чиновникам, чиновники — деловикам, деловики — Четвертому Медуправлению Кремля. А теперь Медуправление свою вотчину никому не передало, а чуть потеснилось, да и областная милиция не преследует поселившихся без особого права. Теперь там, в округе, строят свои еще не знакомые Подмосковью коттеджи из заграничных кирпичей в два-три, а то и четыре этажа те, которых называют нынче «новые русские». Это, как правило, мускулистые молодые люди, выглядящие «как надо», прикинутые «как надо», умеющие по-английски, разъезжающие на своих «вольво» и «мерседесах» и имеющие, как говаривал мой украинский приятель, «всэ самое хорошее»... Ну вот, опять занесло не туда...

...Остановились мы на самом гребне Поклонной горы. Это Коля специально придержал лошадь, чтобы я на Москву поглядел, как Наполеон, когда пришел ее брать... И я поглядел. День был светлый, купола сверкали, словно изнутри в них горели огни. Я четко вспоминаю мое тогдашнее ощущение от перламутрово-переливчатого великолепия безалаберно слипшихся домов,

будто уползавших с окраины к храму Христа, да малость недоползших и сгрудившихся вокруг него, и новых рослых доходных домов, построенных в начале века. Это я сейчас старательно подбираю слова, вспоминая ощущение более чем полувековой давности, а тогда я, помню, просто замер и вертел головой, как в зоологическом саду, чтобы не пропустить ничего...

Когда мы приехали, наша компания уже сидела на скамейке возле клумбы.

— Ну, слава тебе, Господи! — сказала няня, когда мы вошли в садик перед террасой.

— Ты Москву видела? — спросил я ее солидно.

— Не-е-е, — протянула няня.

— А я видел.

— И чего же ты видел? — спросила она язвительно.

— Все! — отрезал я, обидевшись.

И все почему-то засмеялись. Я до сих пор не могу понять, почему.

Я проснулся ни свет ни заря. Окно над моей раскладушкой не затворяли на ночь. Чудный сиреневый дух, прохладный, как вода в ручье, обдавал меня из-за задернутой занавески. Я отодвинул ее. Освещенная косым солнцем, между двумя порядками домов в нашем проулке, лежала пыльная дорога. Такой мягонькой пыли я нигде больше не видел за всю мою жизнь. Когда босой ступней погружаешься в нее, она, как облако, обволакивает пальцы и пятку — серое облако, теплое сверху, холодное снизу. И у тебя тут же возникает радостное ощущение: наконец свершилось, все! — ты на даче! Отныне ты босиком на все лето, и ноги в пыли тоже на все лето!.. Я выбежал в палисадник. Под липами еще таилась ночная прохлада. То там, то здесь на посыпанной песком дорожке вздымались кучки входов в обиталище дождевых червей. Все в порядке, и черви на месте. Новым было то, что перед забором, снаружи, оказалась огромная трехгранная призма — штабель, сложенный из досок-тридцаток метра в три высотой. Длинные доски лежали неплотно, на брусочках — вся конструкция была сквозной, продувной. «А как там внутри?» — подумал я и, сказано — сделано, полез вверх, вставляя пальцы в промежутки между досками. Чем выше я поднимался,

тем становилось страшнее — ничто меня не поддерживало, резкий ветер прижимал майку к телу, надувал трусики, как воздушный шарик. Больше всего мне хотелось откинуться назад, но инстинкт самосохранения прямо колотил в мозг: разобьюсь на тысячу кусков...

Наконец моя голова вознеслась над самой верхней доской. Вершины деревьев оказались на уровне моих глаз, птицы летали со мной наравне, до блеклого утреннего неба, казалось, рукой подать! Оставался самый трудный номер — перекинуть одну ногу и усесться на верхнюю доску. Раз, и все! Но вот сделать этот «раз» было невозможно. Почему? Почему-то!.. Было страшно. Я чувствовал, что порывы ветра сносят меня с доски, что пальцы от напряжения немеют, становятся нечувствительными, что какая-то опилка засорила глаз и слезы, остывая на ветру, щекочут, стекая, мою щеку...

— Ты где? — раздался невеселый дедов голос.

Ой, только бы не попасться ему на глаза! Я точно знал, что сулит мне эта невеселость. Ужас охватил меня!.. Где искать спасения?.. И вдруг меня словно что-то подбросило вверх, и, сам того не заметив, я оказался верхом на доске... Истинная правда — я не понял, как это случилось... И вот, много-много лет спустя, я шел по Дмитровскому шоссе в глазную клинику. То ли задумался, то ли отвлекся, но, так или иначе, не обратил внимания, как переключился светофор, и застывшая орава огромных грузовиков с прицепами сорвалась с места. Скрипя и воняя, чуть ли не царапая бока друг другу, рывком набрав большую скорость, они устремились вперед... И я увидел, нет, скорее почувствовал эту мчащуюся на меня грохочущую смерть. Окажись я между машинами, меня бы стерло в порошок. Но перебежать на ту сторону я тоже не мог: все эти чудовища неслись куда быстрее меня. «Господи, — мелькнуло у меня в голове, — Господи...» Что было потом, я не проследил сознанием своим, но явственно помню, что ощутил толчок, словно меня подхватило мягкое, широкое, во всю спину крыло и выкинуло на островок для пешеходов между светофорами. И в тот же миг меня шибанул в затылок удар смертельного ветра от пронесшегося мимо грузовика, он сбил бы меня, если бы не... Я тогда не понял, что именно

произошло, как до конца не понимаю и теперь, когда уже почти вся жизнь прожита...

В 60-е годы я сочинял либретто «Мистерия апостола Павла», и мы консультировались с покойным отцом Александром Менем, с которым я хорошо познакомился в те дни.

— Скажите, Александр Владимирович, — спросил я его, рассказав примерно то, что сейчас написал. — Что же случилось со мной?

— Это был ваш духовный опыт, — серьезно ответил он и улыбнулся.

Я поначалу решил, что отец Александр шутит, ведь ему, умному, современному человеку, было весьма свойственно чувство юмора, но потом вспомнил ту давнюю Барвиху, когда я вдруг непонятно как оказался на дощатой тверди между небом и землей, и это понимание вошло в мир моих представлений о жизни как некая данность. Я и поныне твердо считаю его своим приобретенным богатством. И мне известно, что я не один, кого отец Александр, вроде бы походя, одаривал таким знанием.

...Я сидел наверху сложенных для просушки досок, вцепившись в края верхней доски побелевшими пальцами. Порывы ветра не стихали, обдавая меня холодом высоты. В коленки впиявились большие занозы, ранки кровоточили, но у меня все недоставало решимости оторвать руки от доски и попытаться вытащить их. Да, надо сказать, что я в детстве был на удивление легок весом. Я не весил пуда, и домашние прозвали меня «фунтиком». Я был очень гибок и даже мог пролезать сквозь крокетную дужку — проволочные воротца, сквозь которые надо было прокатывать деревянные шары деревянными же длинноручными молотками. Это была классическая по тому времени дачная игра. Крокет был чуть ли не на каждой даче. Так вот мне пришло в голову, что раз я такой легкий, то не расшибусь, если ветер подхватит меня и утащит, как листик, куда-нибудь на огород... Но, скованный страхом, я продолжал сидеть на воздусях и перебирал возможности спуска вниз. Выхода не было. Без помощи не обойтись... А главное, как миновать деда? Я чувствовал, что он голодным волком бродит по-

близости в поисках добычи. Мне стало ясно, что рассчитывать можно только на чудо, и я принялся ждать чуда.

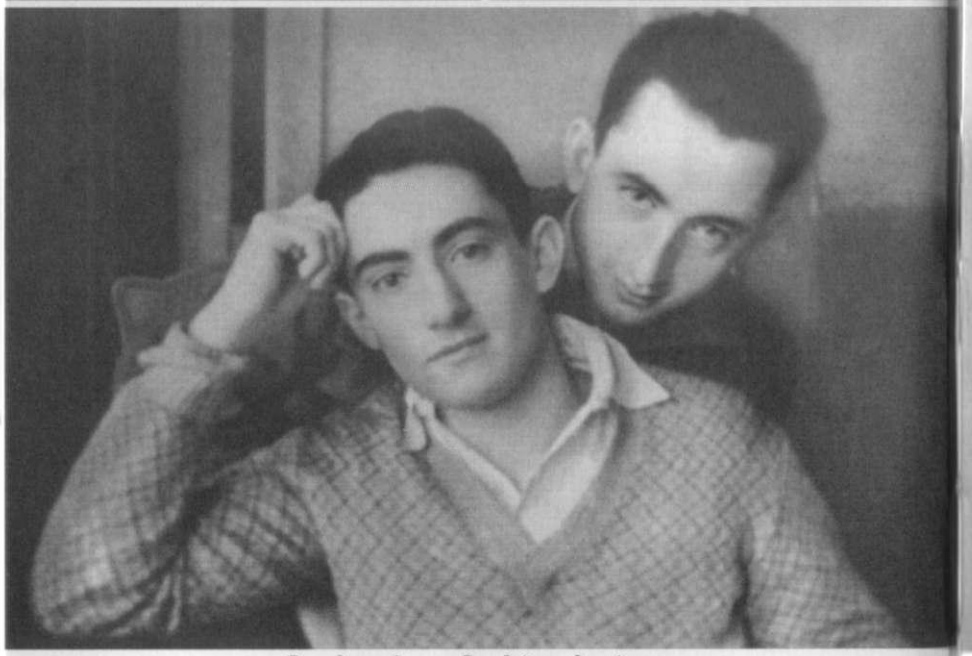
И тут какие-то мягкие удары, словно кто-то выбивал подушку, вплелись в свист ветра. Я поглядел вниз. С моей верхотуры была видна почти вся дорога, покрытая этой замечательной барвихинской пылью. Но вдоль забора с моей стороны росла бузина — густые кусты, должно быть, что-то таилось за этой бузиной, которая и мешала мне видеть, что там так невнятно стучит. Я замер в ожидании...

И вдруг!.. Вдруг из-за куста появилась лошадиная голова! Нет, не лошадиная, унылая, качающаяся вверх-вниз, потряхивающая гривой, замученная жизнью рабская голова крестьянской лошади, а словно бы отлитая из благородного металла изрядным скульптором, голова полномочного представителя лошадиного племени на этой земле, голова Его Превосходительства Коня, гордая, сосредоточенная на плавном движении, не зыркающая по сторонам от праздного любопытства, а полностью отдающаяся некой миссии, значения которой я разгадать не сумел. Это было на редкость возвышенное явление коня народу! Восторг и непонимание охватили меня — я ведь и ждал чего-то неведомого, невиданного, небывалого. У меня даже, помню, во рту пересохло от охватившего жара.

И вот!.. Из-за такого прозаичного бузинного куста выплыл, явился, одарив меня праздником зрелища, весь красавец конь, черной, словно вороново крыло, масти. Он был взнуздан и под седлом. А в седле, упираясь золотыми сапожками в золотые стремена, сидела чудная, превосходная, изумительной прелести девочка и помахивала стеком — короткой палочкой с ременной петелькой на конце. Девочка была в желтом платье, в желтой жокейской шапочке, из-под которой выбивались золотые, шевелящиеся на ветру локоны. В отличие от коня, золотая девочка с любопытством зыркала по сторонам и, надо же, увидела меня, сидевшего на верхней доске штабеля и вцепившегося в нее, словно рак клешней.

— Эй, что ты там делаешь? — крикнула она звонким голосом. И, поскольку я не ответил, прокричала еще громче: — Ты что, глухой?

С отцом Львом Осиповичем Лунгиным и мамой Татьяной Павловной



С младшим братом Володей еще до войны

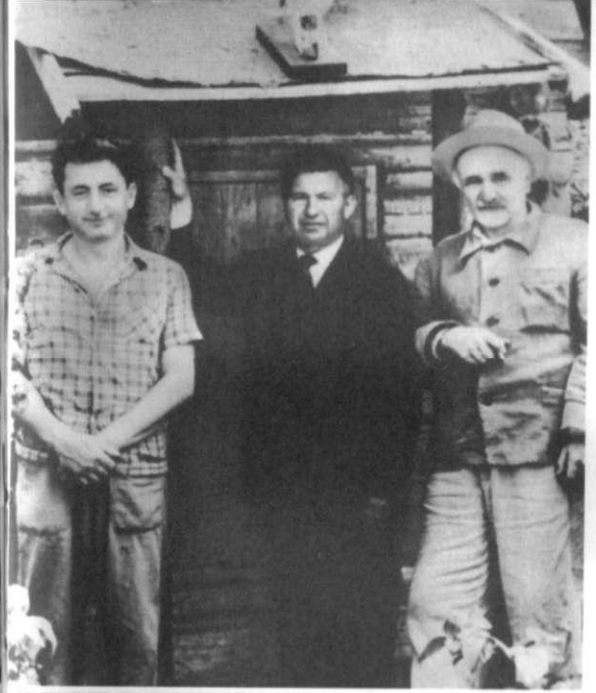
Лиля

С Ильей Нусиновым и женой Лилей

Лиля Лунгина со старшим сыном Павликом

Вдвоем

Так писали сценарии и пьесы Семен Лунгин и Илья Нусинов



С. Лукаш
с Соколовым-Микитовым

«На балу» — шарж
В. Некрасова на С. Лукаша,
15 февраля 1960 г.
в доме творчества
писателей в Малеевке

Малеевка.
15 февр. 60
на балу.

Вверху: Иван Сергеевич Соколов-Микитов
Внизу: И.С. Соколов-Микитов с женой Лидией Ивановной (справа)
и матерью В. Некрасова Зинаидой Николаевной

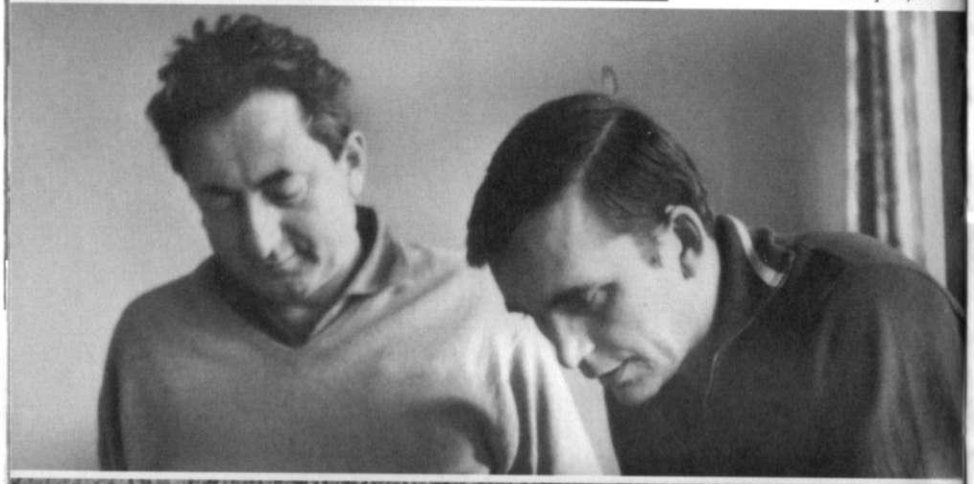
В. Некрасов в гостях у Соколова-Микитова

Виктор Некрасов у себя дома в Киеве

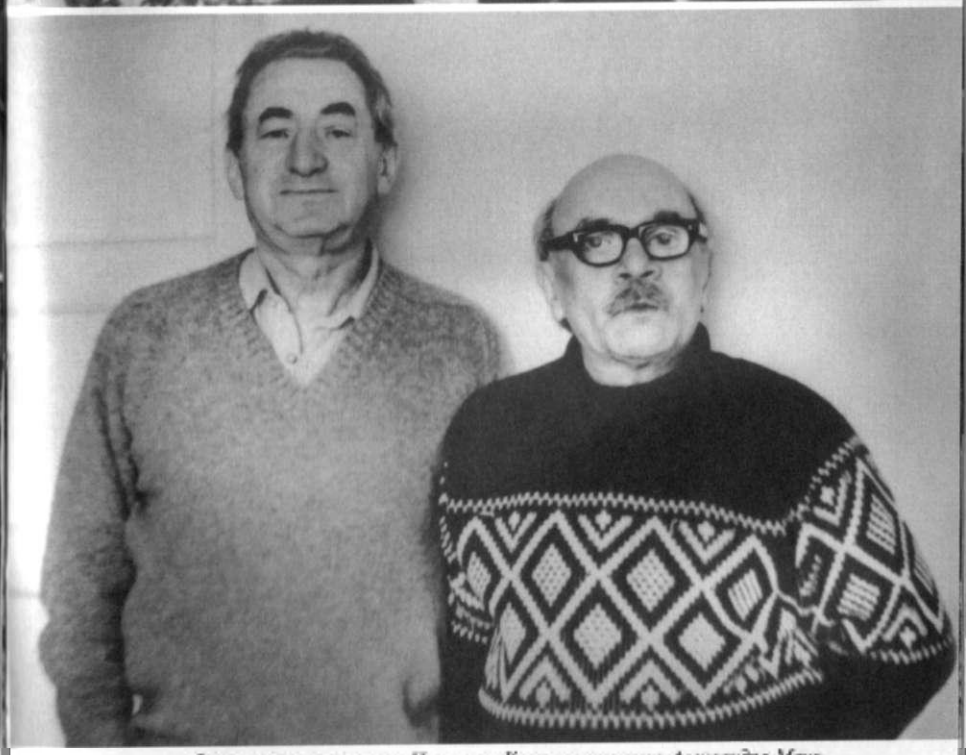
С. Лунгин в гостях у В. Некрасова в Париже

С Астрид Линдгрен на Московском международном кинофестивале 1973 г.

С Э. Климовым во время работы над фильмом «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»



Р. Быков, С. Лунгин, Н. Лозинская, И. Пуссиков на съемках фильма «Внимание, черепаха!»



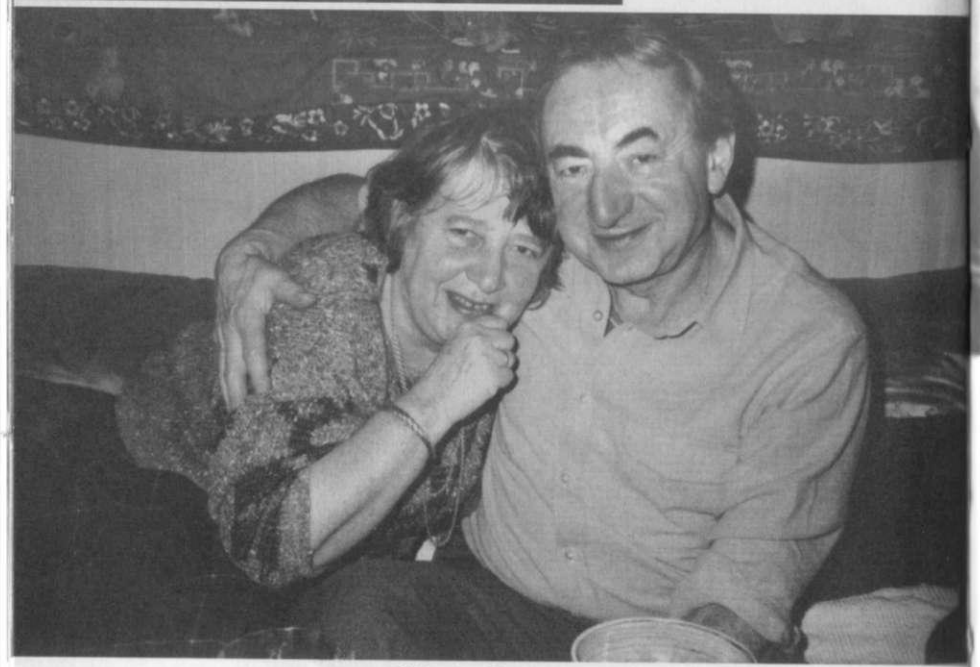
Вверху: с композитором Николаем Каретниковым у о. Александра Меня во время работы над оперой-ораторией «Мистерия апостола Павла»
Внизу: с другом всей жизни поэтом Давидом Самойловым в Пярну

Вверху: с адвокатом-правозащитницей Диной Каминской в Париже
В середине: с А.Д. Синявским, его женой М.В. Розановой, Лилей и сыном Евгением в Париже
Внизу: с другом адвокатом Борисом Золотухиным

Сыновья — младший Женя, старший Павел

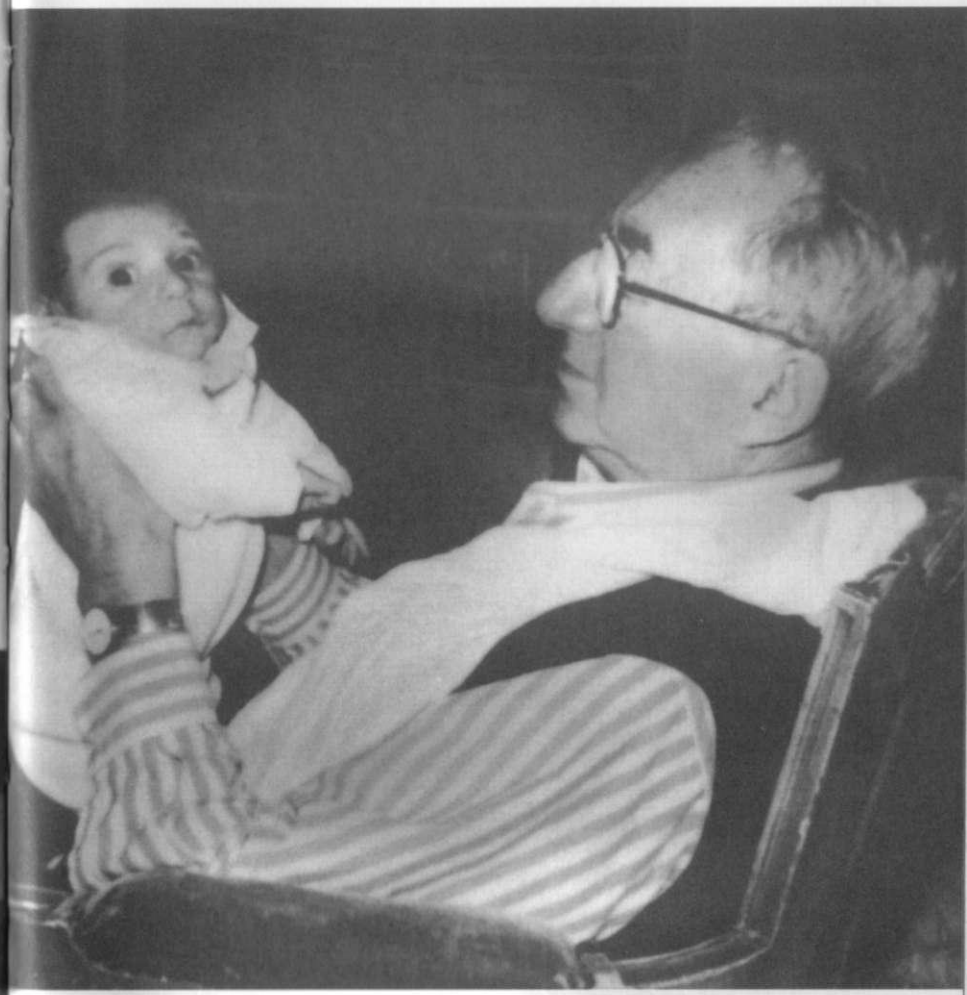
С женой и сыновьями дома на Новом Арбате

С женой и внуком Сашей (сыном Павла) в Коктебеле



С Лилей в Париже

С внуком Антуаном (сыном Евгения) в Париже



И вместо ликования, что я замечен, восторга, что мой подвиг оценен, что я, сидящий наверху с остекленевшими глазами и руками, потерявшими гибкость, не вызываю у нее издевательского смешка, меня охватило странное предчувствие, что взлет моего субтильного естества на высоту птичьего лета был лишь предвкушением ее появления, ее вторжения в мою жизнь. И даже дедово: «Где ты, негодяй? Отвечай! Ты же не мог далеко уйти, выходи!.. Ну, погоди, сукин ты сын!..» — перестало меня устрашать. Он, должно быть, как теперь говорят, завелся с пол-оборота и запамятовал во гневе, что моя мать — его дочь, которой он очень гордился, к слову сказать.

С меня, видно, сошел седьмой пот, но не умирать же здесь. И разом напряженное тело ослабло, суставы разогнулись, и в помертвевшие пальцы снова начала втекать жизнь. Но вот рот не оживал. И хоть хриплое дыхание вырывалось из губ, ничего членораздельного я издать не мог. Зато я изготовился спускаться вниз. Спрыгнуть было немыслимо, эту возможность я отмел сразу. Значит, надо было как-то слезать. «Как влез, так и слезу, — заколдовывал я себя, — влез и слезу!..» Вдруг ноги мои как-то сами собой соскользнули и начали, извиваясь по-змеиному, судорожно нащупывать опору, хоть какую-нибудь, лишь бы твердую. Подтянуться на руках и снова забраться на верхнюю доску — не получалось, я это пробовал не раз. «Сейчас я, конечно, навернусь», — стучало в голове, — лишь бы только не сломать ничего. Но главное... ГЛАВНОЕ!.. Чтобы трусики не сдернулись, чтобы ни за какой выступ, случаем, не зацепились... Спаси Господи... Спаси Господи, спаси Господи... — шептал я, как няня. Возможно, я не только думал это, но и шептал, не помню... Но что яростно кричали ласточки, пролетая надо мной, помню отлично.

— Эй, ты! — раздался тихий голос. — Я сейчас точно стану под тобой, точно-точно, и когда скажу «Ап!», отпусти руки и лети вниз, а я тебя приму. Не бойся. Я, знаешь, гирю в пуд поднимаю.

«А я еще не вешу пуда, я — фунтик», — подумал я, а может быть, и сказал громко...

Тут я услышал, что что-то стало тереться о дощатую призму, раскачивая ее и сотрясая.

— Эй, — заорал я во всю глотку, мой голос прорезался.

— Ты где, скотина? — отозвался дед откуда-то издалека. Из няниного огорода, что ли?

— Ахтунг! — скомандовала золотая девочка. — Внимание! Ап!..

Я никак не мог отпустить доску. Пальцы снова одеревенели.

— Ну, что ты не прыгаешь? Ты трус, да? Куража нет? Прыгай и все!.. Волик стоит и ждет тебя, я жду, а ты не можешь пальцы разогнуть, да?

— Не могу-у, — проблеял я. — Они как крюки в доску впились, и никак...

— Ну и что будет?

— Не знаю...

— Вот что. Слушать можешь?

— Ага-а...

— Между седлом и твоими ногами расстояние чепухового. Тьфу, а не расстояние. Я встану сейчас на седло и подниму руки, а ты, хочешь не хочешь, отцепляйся. Отцепишься?

— Ага-а-а...

— Ты другого слова не знаешь?

— Отцеплю-юсь... — прошептал я без особой уверенности.

Она, видно, встала на седло и вытянула вверх руки, потому что я почувствовал слабенькое прикосновение к моим пяткам, словно гусеница прошмыгнула и защекотала. Я дернул ногу — до сих пор не выношу щекотки...

— Ты что, ополоумел? — закричала она. — Тпру, Волик! Тпру, стой, милый! Ну вот, ейн клюгес пферд, гутес пферд, хороший конь, прямо прелесть какой! Эй, ты! — это было не по-немецки, значит, обращено ко мне. — Я встану на цыпочки, а ты опусти ноги и упрись мне в ладошки. Гут?

Через секунду она тихонько свистнула. Это, видимо, был сигнал. Я вытянул ноги вниз, и пальцы мои наткнулись на что-то мягкое и гладкое... Я долго потом ощущал это прикосновение...

— Теперь, — сказала девочка, переводя дыхание, — я чуть приподниму тебя, а ты не колыхайся...

— Не-не-е, — снова заблеял я.

— Молчать! — сказала она грозно. — Чуть-чуть, понял! А ты тяни вверх руки и отцепишься. Ясно?

Я почувствовал, что ее руки напряглись, почувствовал зыбкую опору, почувствовал, что мои пальцы оторвались от доски и перестали быть намертво сцепленными с нею. Я потерял бдительность и слегка откачнулся назад.

— Ты что, горбуном захотел стать! — завизжала она.

Я замер, ощущая, что скольжу вдоль нее, что ее руки обвивают меня, кольцом проходят по мне снизу вверх по ногам, по трусикам, задирая их до пупа, по маечке, задирая ее до горла, и вот они уже обнимают меня за шею, а пятки мои сползают все ниже и наконец касаются чего-то твердого и очень гладкого, конечно, это были ее золотые сапожки. Так я прошел сверху вниз, обнимаемый ее руками, проскользнул спиной по шелку ее платьица, нащупал пальцами ног что-то чужеродное. Это была уже настоящая опора, это было седло. Незыблемое твердое кожаное седло...

Воздушное путешествие, что я проделал, словно во сне от изнурения и страха, скорей всего окончилось. Ясность сознания исподволь вернулась ко мне, и я вдруг нежданно-негаданно заплакал, да еще как! Прижимаясь спиной к ней, к моей золотой девочке... И она не оттолкнула меня.

— Ну, вот, — раздался ее вполне серьезный голосок, она не смеялась надо мной, она мне сочувствовала. — А ты теперь всегда будешь стоять на моих сапогах?

Я скосил глаза вниз и увидел, что мои пропыленные, босые пятки прямо вросли в ее золотые сапожки.

— Спасибо, Волик, ты лучший конь на свете, и я тебя люблю! Данке-шен!

Волик издал негромкий довольный звук, вроде коротенького ржанья, и шумно, прерывисто вздохнул, словно ребенок во сне.

— Он ведь тоже волновался, — сказала девочка, отодвинула меня чуть в сторону, ведь я уже сидел в седле впереди нее, дотянулась до лошадиной морды и потрепала Волика кончиками пальцев по шее. Волик оскалился, словно улыбнулся, и повернул назад морду. А девочка вынула что-то из кармана и, навалившись мне на

спину, так что я почувствовал все ее тепло, а ее щека коснулась моего уха, дотянулась до лошадиных губ. Волик тряхнул гривой и захрустел.

— Что ты ему дала? — спросил я. По-моему, это были мои первые слова, которые я, уже спасенный, смог произнести.

— Морковку. Он сказал няне, что это для него самый мед.

— Он сказал?

— Он, глупый ты мальчик, конечно, он.

— У тебя есть няня? — Мне что-то стало обидно, и я перевел разговор.

— Есть.

— И у меня есть. А как тебя зовут?

— У меня много имен. Дома — Елочка, во дворе — Ела. На работе — Иоланта.

— Ух ты! На какой работе?

— В цирке. Я — Труцци.

— Ну да! И что ты делаешь?

— Мы работаем с Воликом. Вольтиж.

— Это что?

— Ну, всякие номера. В седле. На рыси. На ходу.

Она вскочила на ноги в седле, натянула повод над моей головой, подняла стек. Волик послушно вздрогнул и пустился небыстрой рысью, выбрасывая передние ноги. А она — я этого не видел, потому что не решался обернуться назад, но чувствовал, — она стала позади меня на руки и перекувырнулась вперед, так что я оказался у нее между коленками. И дух захватило у меня от восторга и какой-то телесной радости.

— А тебя как зовут? — спросила она, не отстраняясь от моей спины.

— Сима.

— Это женское имя, у нас костюмерша Сима.

— Мужское имя тоже. — Мне нередко приходилось отвечать на этот вопрос. — У меня есть знакомый мальчик, которого зовут Мура, а еще я знаю одного по имени Люся, только он уже взрослый. Потом есть Эля, потом Вика... Да мало ли!

— Понятно, — сказала она, помолчав.

Мы уже доехали до опушки леса по дороге, ведущей на

станцию Раздоры. Справа, за соснами, проглядывал коричневый деревянный женский монастырь.

— И кто ты? Как ты сказала? Вы из Турции?

— Нет, мы — Труцци. Это наша фамилия.

— А-а-а.

— Вот тебе и «а». Да мы все, и папочка, и мама, и брат мой — мы все из цирка. Мы — Труцци! Слушай, а ты правда меньше пуда?

— Конечно, правда. Меня вешали в Москве перед отъездом. Чуть-чуть не хватает.

— Честное благородное слово?

— Честное...

— Это, конечно, хорошо. Легко работать с таким весом.

— Что работать?

— Что хочешь, хоть прыжки, хоть темповые, хоть силовые...

— Какие силовые?

— Ну, стойку жать в седле или махануть прыжком в седло. Схватиться кистью за луку и с манежа в седло — раз! Понятно?

Наверно, выражение моего лица было красноречивей слов.

— Оттолкнуться двумя ногами, почувствовать ритм коня и — раз!

— Ладно, — сказал я. — А за какой лук надо хвататься?

— Правду твой дед говорит, болван и есть!

— Ну за что ты меня? Не знаю я, и все! За что надо хвататься?

— Если бы ты сидел передо мной не как мешок с опилками, я бы тебе показала. Лука, — она рассмеялась уже миролюбиво, — это вот перед седла...

«Да, характер у нее, наверно, тот еще, — подумал я, — с такими опасно связываться».

— Ну? — спросил я.

— Дуги гну, — ответила она. — вот, гляди. — Она протянула руку и, скользнув по моему бедру, привычным движением впилась пальцами в бугор седла, тот, что поднимается как раз за лошадиной шеей.

Я чуть не умер от неловкости, ведь бугорок этот оказал-

ся как раз у меня между коленками, если не сказать, между ногами. Но ей было хоть бы что!

— Видишь? — спросила она.

Я мотнул головой.

— А темповые — это когда надо спрыгнуть на арену, пробежать несколько шагов вровень с Воликом, а он хитрый, все глазом назад косится, поспеваю ли я, и раз! Прыжок. И два!.. Ты в седле.

— Брось...

— Хоть брось, хоть подними, а так.

И я понял, что так оно и есть. Я ей жутко завидовал. И тогда во мне забурлило желание ее тоже чем-то удивить.

— А вот я могу очень быстро бегать. Одна девочка сказала, что я бегу, как стрела, выпущенная из лука.

— А может, она и не быстро летит? Откуда эта девочка знает, как летают стрелы? Что она, видела, да?

— Да ты что? Стрелу можно даже не видеть, а знать. И все!

— И вовсе не все.

— А кроме того, я могу пролезать сквозь крокетную дужку. — Я решил снять тему и выложил свой главный козырь.

— Ну и врешь! — она от ярости даже запыхтела, до того возненавидела ту девочку, что сравнила меня со стрелой, выпущенной из лука. — Болтушка она.

— Ну и не вру! Спорим, что не вру.

— А на что?

— На что хочешь. Хоть на американку.

— Давай! Только без поцелуев.

— Я вообще не терплю целоваться, — сказал я, вспомнив, как меня однажды поцеловала какими-то мокрыми губами одна тетка. И я целый день потом отплеваться не мог, все время чувствовал во рту чужие слюни.

— А я очень люблю и всегда целуюсь. А ты дурак!

— С кем это?

— С кем хочешь, хоть с Воликом!

— С лошадью? — Я вдруг представил себе такой поцелуй и был очень огорчен ее признанием.

— А что? Знаешь, какой у него нос бархатный-бархатный?.. Прямо между ноздрями и чмок!

— Не поверю! — у меня по отношению к ней вдруг стало возникать какое-то ревнивое чувство, комплекс какой-то, как теперь говорят. И мне стало неприятно, что ее рука продолжала держаться за эту самую луку и лежать на моем бедре. Я с неприязнью пошевелил ногой.

— Не дергайся, сиди спокойно, — сказала она строго. — А то еще шандарахнешься, того гляди. Отвечай за тебя.

— А с тебя никто и не спросит, — сказал я тоже строго. — Дед, наверное, даже рад будет.

— Он что, зверь? — В ее голосе звучало теперь сочувствие ко мне, которого желает погубить собственный дед.

— Нет, он в общем-то не очень злой, только вспыльчивый. Что не по нем — сразу приходит в ярость.

— Это очень опасно, — серьезно сказала Елочка. — У нас такой конь был вспыльчивый. Он готов был всех зубами изорвать в клочья, если что-нибудь против его нрава сделают. Вот папочка и отдал его татарам.

— Просто так? — Мне стало жалко коня, хоть и кусачего. — Моя няня говорит, что татары крадут маленьких детей и учат их просить милостыню и кричать: «Арье — берем!.. Берем — арье!» А он просто так отдал, и все?

— Нет. Это же плохая примета, просто так отдавать. Сборов не будет.

— Каких сборов?

— Денег. Публика ходить не будет.

— Куда?

Она изогнулась, вытянула шею и поглядела мне в лицо, проверяя, не валяю ли я дурака?

— В цирк. А куда же еще?

Я и вправду почувствовал себя идиотом и произнес, окончательно смутившись:

— А что, не ходят?

— На нас всегда аншлаг, — сказала она очень важно.

— Что на вас?

— Аншлаг, это когда все билеты проданы.

— На вас?

— А то на кого же?

— А это как?

— Что как? — Она постепенно приходила в неистовство от моей тупости.

— Что значит билеты на вас? И на тебе?

Я понимал, что окончательно увязаю в этом болоте, но уже не мог остановиться. Да и она, пожалуй, тоже.

— Что на мне?

— Ну, эти самые... Билеты. Что они, на тебе приклеены, что ли? Их прямо отдирают и продают? Да?

— Знаешь, — сказала девочка, — слезай-ка ты с коня. Ну тебя!

Я прямо остолбенел от обиды, потом завозился на седле, соображая, с какой стороны будет легче сползти. Обида была ужасная и, как мне показалось, незаслуженная. Ну что я, в конце концов, обязан знать, что у них там, в их дурацком цирке, сперва приклеивают на кого-то билеты, а потом уж их продают?

— Ладно, сили! — и вдруг захохотала. — Это что, реприза, да? Для коверного, да?

Я промолчал и, горько вздохнув, продолжал пытаться слезть на землю. Но лошадь переходила с рыси на шаг, седло поднималось и опускалось неравномерно, и я не мог отпустить эту самую луку, или как она там у них называется... Чтобы не свалиться, я вцепился в нее, как в ту доску, коленки мои упирались в твердое седло, а корявые занозы, впившиеся в меня там, наверху, терлись о скользкую кожу и загонялись все глубже и глубже, хоть криком кричи. Но я лишь сопел и молчал, проявляя и гордость свою, и мужской характер.

— Ладно, наплевать, — сказала девочка. — И не елозь, сиди как сидел.

И я снова почувствовал, что ее коленки стали сжимать меня с боков. Это было знаком прощения, выражением вновь наступившего мира.

Мы уже почти доехали до поворота на станцию Разлоры, но тут нам навстречу попалась старая монахиня из женского монастыря. Я узнал ее, она ходила к моей няне пить чай с вареньем. Она, хоть и в очках, толстых, как аквариумы, узнала меня и перекрестила, прихватив крестным знамением и чудную, золотую девочку. Потом няня мне рассказала, что матушка ей сказала, будто я ехал на лошади верхом с прелестным ангелом за спиной... Но Иоланте эта встреча не понравилась. Она дернула повод и дала коню шпоры.

— Тьфу-тьфу, — сплюнула она. — Это все равно что поп навстречу... К неудаче...

— Это не у тебя, это у меня неудача будет. Представляешь, что дед со мной сделает, когда матушка Евгения нажалуется.

— Ладно, что будет, то будет. Заранее травить — трюка не сделаешь.

Лесная тропка постепенно переходила в проезжую дорогу, втекающую в проулок, в который выходила и наша дача. Вот уже виднеется призма из досок, с которой все и началось.

— Чшш, стой, Волик.

Девочка перекинула узду через мою голову и легко, словно вспорхнув, поднялась в воздух и плавно опустилась на травку. Взметнувшаяся на миг юбочка приоткрыла ее золотые трусики. Вся она была золотая!.. Она протянула мне руки, я схватился за ее твердые ладошки, зажмурился и, словно куль, бухнулся вниз. Острая боль от заноз в коленках пронзила меня, и я даже на корточки присел.

— Ой, — сказала она, — гляди, какие у тебя бревна торчат!.. А ты, оказывается, терпеть можешь. Вот уж не думала. Давай вытащу.

Ну как после таких слов не дать ей вытащить какие-то паршивые занозы?

Таши, а я тебе покажу, как терпеть. Я сел на землю. Она попробовала вцепиться ноготками в выступающий кончик. Но заноза не поддавалась, хоть она и дергала ее будь здоров как. Я исправно терпел, даже вспотел и стал мокрым, как мышь.

— Хорошо, — сказала девочка.

— Чего же хорошего, — сказал я.

— Придется тянуть зубами.

Она стала на коленки, повернула свою жокейскую шапочку козырьком назад, склонилась над моей изодранной ранкой, и ее упавшие локоны чудно защекотали мою ногу, вцепилась зубами в занозу, и это было ужасно, если бы я не почувствовал прикосновение к моей коже ее теплых губ.

— М-м? — спросила она меня.

— Мг-м, — ответил я, изо всех сил стараясь вести себя мужественно.

Тут она как рванет. А я как взору...

— Что орешь? Что орешь как зарезанный, негодяй! — раздался дедов голос. И он сам выскочил из нашей калитки, размахивая палкой.

Если не знать его характер, то дед мой со стороны выглядел вполне милым человеком. Всегда гладко выбритый, причесанный с идеальным пробором, в элегантной толстовке из сурового полотна, как тогда носили в летнее время почтенные господа, знающие себе цену. Даже трость у него была кизиловая, какую нечасто встретишь, откуда-то с Кавказа, с набалдашником из серебра с чернью. Но стоило чему-нибудь случиться не по нему, как он разом оборачивался нечистой силой, и мне казалось, что его глаза наливаются кровью, гневный хрип булькает в глотке и трость превращается в орудие пытки. Правда, этой палкой он меня никогда не охаживал, но кто знает, что ему могло сегодня влететь в голову. Тем более что картина, представшая перед его взором, как я потом сам представил ее себе, была мало сказать незаурядная: вселенный прекрасный вороной конь гордо, не страшась палки, глядел на него. Его внук, то есть я, валялся возле конских копыт, а прелестная золотая девочка с волосами, рассыпанными по плечам, стояла на коленках и по-вурдалачьи грызла — так должно было казаться деду — ногу валяющемуся навзничь мальчику, побелевшему от усилий не кричать...

— Что же это такое, — начал дед умеренным тоном. — Я с неподобающей резвостью бегаю по деревне в поисках этого подлеца... — Тут он сделал паузу, видно, решая, предать ли меня анафеме или помиловать. Видимо, решил предать, потому что продолжал голосом, набиравшим наигуснейшую силу: — Да-да, именно подлеца, публично занимающегося чем-то необъяснимым... Да-да, именно публично, белым днем...

Я только горько вздыхал, стараясь изобразить на своем лице самое покаянное выражение. Но тут моя золотая, воистину золотая подружка яростно, словно рассвирепевшая бульдожка, кинулась на мою защиту.

— Что вы такое говорите? — подняла она на деда свои желтые, бесстрашные глаза. — Как вы можете, в присутствии незнакомой девочки, говорить разные грубости?

Чем он виноват, что занозил ногу ужасными занозами? И вместо того чтобы пожалеть его, вы, как клоун на манеже, грозите ему палкой и готовы растоптать бедного мальчика. Нет, вы ему не родной дед. Вы ему Бог знает кто... Вы ему чужой злодей, извините меня, вот вы кто... Лежи спокойно, — это уже относилось ко мне. — Я дотащу... — И она снова склонилась к моей коленке, защекотав ее локонами, и прикоснулась к коже своими теплыми губами... И мне уже ничего не было страшно! Уж если она, девчонка, на него так, то я уж могу о-го-го как!

Дед сник, вернее сказать, он, видимо, испытал жгучий стыд. Он просто смешался, мой грозный дед, повернулся к нам спиной и, ни слова не говоря, пошел по дороге к станции, будто ничего и не произошло. Тут, ошалело вертя головой во все стороны, выскочил из-за забора наш ирландский сеттер Кадо и, догнав деда, стал победительно виться возле него. И ситуация сразу приняла привычные неагрессивные очертания: дед с Калошкой идут на станцию за газетами, а может быть, встречать мою маму. Кругом чирикают птички, мир и благодать...

Но тут свет померк в моих глазах. Взлетели вверх локоны девочки — она дернула головой, и в ее стиснутых зубах, окруженных кровавыми губами, на свет появилась злополучная заноза... А может быть... мне следовало бы благословлять ее появление?

Потом все случилось, как теперь говорят, одномоментно. Вдруг она заторопилась, оправила складочки своего платьица, отряхнула пыль с коленок, чесанула пятерней растрепавшиеся волосы и вскочила в седло.

— Ауф видер зеен! — крикнула она мне. — Прощай, Фунтик! — И не успел я обидеться на такое безнадежное «прощай», как она весело добавила: — До встречи!..

И умчалась, подняв клубы знаменитой барвихинской пыли.

Тут можно было бы и закончить этот рассказ. Хотя, может быть, стоит добавить, что мы еще много раз виделись в это лето, купались в Москве-реке, а потом встречались и зимой. Она пригласила меня в цирк, и я видел вольтижировку. Но это отдельная история... А однажды

я был у них на елке на Рождество, и тогда... Но это тоже отдельная история... Окончить нужно было бы, пожалуй, вот чем: через день-другой к моему деду заявился не кто иной, как сам знаменитый папа Труцци. Он был одет торжественно, да, впрочем, он всегда одевался торжественно. О чем они говорили, я не знаю, но догадаться нетрудно, потому что они позвали меня, и дед сказал:

— Вильямс Иванович хочет увидеть, как ты, болван, пролезаешь сквозь крокетную дужку. Видишь, какая о тебе идет тут молва.

— Да, молодой человек, пожалуйста, — добавил Труцци, — мне это весьма интересно.

Я чуть не сошел с ума. Ведь с прошлого лета я не подходил к крокетным дужкам...

Я вогнал эту самую дужку в землю чуть-чуть, чтобы она только не падала, стал на коленки — ой, как заболело то место, где была заноза, — потом улегся на живот, протянул вперед руки, как делал это в прошлом году, и пополз, извиваясь, как гадюка... Но, как вы догадываетесь, ничего не вышло. Я зацепился плечами за проволочные воротца и повалил их. Второй и третий раз тоже успеха не принесли.

— Ясно, — сказал Труцци, — филен данк. — И откланялся.

— Ну, слава Богу, — сказал дед. — Уж очень мне не хотелось отказывать этому почтенному господину. Не хватало еще, чтобы в нашей семье появился циркач. Хотя чего от тебя ждать.

Тут, как говорится, слезы брызнули из моих глаз. Я был абсолютно несчастен и рыдал три часа кряду, не меньше.

Рыдал оттого, что, наверное, вырос.

ТЕНИ НА АСФАЛЬТЕ

Все долгие последние годы моей жизни и особенно теперь я постоянно перебираю в памяти все, что связано с Виктором Некрасовым, с первых мгновений знакомства, с самого начала нашей редкостной дружбы, как говаривали в доброе старое время, дружбы домами. Я знал его большую половину моей жизни. Наш дом на Калининском стал очень скоро его московским домом. А мы гостевали у них в Пассаже, в Киеве, а потом, после его изгнания, в Париже, на пляс Кеннеди, 3, главным образом, когда его домочадцы бывали в отъезде.

Поэтому пусть никого не удивляет, что я пишу эту историю, употребляя прямую речь, словно бы сочиняя. Мы с Некрасовым столько раз проговаривали ее, как всегда, перебивая друг друга, проигрывали, развлекая наших гостей, а мы очень любили изображать разные сценки и разных людей, и друзья наши могут подтвердить, что я верен здесь не только духу событий, но и их букве.

Нас всегда очень радовал этот наш маленький «театрик для себя», и когда мы валяли дурака, пародируя что-то, и когда в трусах, перед большим зеркалом у нас в передней напрягали «ну так, не самые могучие мышцы» и втягивали животы, изображая стройных циркачей-силачей. Господи, до чего же нам бывало весело вдвоем и безо всяких «ста грамм»!..

Все наши совместные истории от многих повторений

становились своего рода «устными рассказами», и сейчас, в горькое время сиротства, когда он покинул нас, я решил вспомнить, как произошло наше знакомство. Все, что тут написано, — правда, и если есть погрешности, то только в том или другом выражении, но не в их смысле.

Итак, мы познакомились в сорок девятом.

По стране, набирая силу, гулял «космополитизм». И меня этот мороК тоже захлестнул своей удавкой. В те годы я преподавал в МГТУ — городском театральном училище, ставил первое действие «Снегурочки» с третьекурсниками. Получалось довольно мило. Однако после зимнего просмотра на педсовете один народный артист по фамилии Свободин, числящийся тогда во МХАТе, сказал — я очень хорошо запомнил не только его слова, но и интонацию, с которой они были произнесены, и «охотнорядское» выражение его лица: «Весьма сомнительно, что педагог... как его... Лут... нин, что ли, сможет научить наших студентов вольному русскому стиху Островского...» И никто из моих коллег, тоже преподающих мастерство актера, представьте себе, ни единый человек из тех, кто видел мои работы уже не первый год и нахваливал за них и меня, и моих ребят, не возмутился, а все прочно стиснули зубы и принялись изучать свои пальцы. А ведь мы должны были постепенно перейти от первого действия ко второму и далее сыграть всю пьесу как дипломный спектакль. Увы, смолчал и я.

В моей жизни было два явных случая, когда я так постыдно промолчал, что до сих пор содрогаюсь от гнева на себя и презрения к себе. Вот этот — один из них. Первый. А второй, если хотите, когда моего старшего сына выгоняли из школы. Из седьмого класса. За то, что он развесил на доске и по стенам школы превосходные репродукции импрессионистов. Растлевал детей буржуазным влиянием. А это было в то время более чем серьезное обвинение. Школа-то привилегированная, с французским языком, тогда еще единственная в Москве. Директор просил меня сдерживаться и молчать. И все будет в порядке... А на кой ляд мне нужен был их

«порядок»?... «Порядок», который я ненавидел. Ух, как они мучили мальчишку... Как эти отвратительные упыри, выхваляясь друг перед другом, клочьями рвали с него кожу... А сын глядел на меня испуганно и не понимал, что со мной случилось, почему я молчу, словно завороженный, и не защищаю его, когда надо было «психануть»... Наверное, он и до сих пор этого не понимает... Вот — второй случай. А написал я о нем только потому, чтобы сбросить с души тяжкий груз. Да вряд ли удалось...

Итак, с Некрасовым мы познакомились весной 1949 года...

А черная волна накатывалась все круче, все шире разливалась и наконец добралась до театра Станиславского, где я тогда работал.

Как-то меня вызвали в директорский кабинет и объявили (я ждал этого и все думал, как они мне скажут? А все вышло очень просто), что отныне должность моя упраздняется и я могу убираться на все четыре стороны. И дело тут исключительно в простом сокращении штатов, и ни о чем другом я, естественно, не должен думать. Но, если я хочу дождаться лучших времен, хотя они едва ли предвидятся, то меня хоть сейчас могут оформить рабочим сцены, причем не формально, а по существу — устанавливать декорации. Правда, в свободные часы, сверх того — если я готов заниматься текущими делами: вводить новых исполнителей на роли, следить за состоянием спектаклей и прочее, — то в такой подсобной режиссуре мне отказа не будет, конечно, не афишируя это и без дополнительной оплаты. Короче, в профессиональном значении жизнь моя становилась вполне бессмысленной.

Вот как раз в эти-то дни я и познакомился с Виктором Платоновичем...

Однажды в расписании объявили, что тогда-то с 15.00 до 17.30 состоится читка новой пьесы «Опасный путь» лауреата Сталинской премии Виктора Некрасова. Читает автор. Это было новое имя. В среде драматургов я о нем еще не слышал и ничего из созданного им не читал.

Мы закончили репетицию ровно в три и поднялись в верхнее фойе. Там уже собралось много народу. Ме-

бельщики поспешно расставляли стулья из разных спектаклей, сдвигали банкетки. Скоро все расселись, еще переговариваясь, но постепенно затихая, готовясь слушать.

Все с любопытством поглядывали на автора, очень (во всяком случае, на первый взгляд) моложавого человека, который в это время как раз снимал пиджачок и аккуратно умащивал его на спинке стула.

Из актерских негромких разговоров я узнал, что кое-кто из старых студийцев еще довоенного «разлива» его помнит. Он вроде бы приходил на Леонтьевский прослушиваться к Станиславскому, но не прошел. И еще говорили, что он будто бы последний, кого Константин Сергеевич экзаменовал лично.

«Старики» стали ему кивать, как знакомому. Он отвечал на кивки, словно тоже кого-то вспоминая. Во всяком случае, в его колючих глазах вдруг вспыхнул какой-то «узнавательный» огонек.

— Вы сами объявите, — осведомилась директриса и, справившись по бумажке, добавила, — Виктор Платонович?

— Сам... Спасибо, сам, — весьма деликатно, но определенно сказал он, расстегивая третью пуговку клетчатой ковбойки. И теперь его загорелая грудь была видна чуть ли не до пупа. Чуть-чуть присвистывая на «с», он стал говорить о том, что пьеса эта лежала в литчасти МХАТа лет сто, если не больше. Ее улучшали, шлифовали, насиловали все кому не лень и довели, видимо, — тут он криво усмехнулся в свои тоненькие пижонские усики, — вот до этого совершенства, — и он поднял папку. Короче, того первого моего варианта, который хотелось бы вам прочитать, здесь нет, есть, правда, дома, в Киеве, но кто же знал?... Значит, либо отложить, либо читать то, что есть, но за этот текст автор ответа не несет. Как обществу, — он так и сказал: «обществу», — будет угодно...

Обществу было угодно слушать, все сидящие загудели.

А я все еще стоял. Он тоже еще не сел. И, помнится, что мы зафиксировали друг друга этакими нейтральными взглядами и уселись каждый на свой стул.

— Во-первых, — как-то торопливо сказал Некрасов и пожал плечами, — тут почему-то написано «Опасный путь», а не «Испытание», как было всегда... Видите, мои испытания уже начались. Ладно, пошли...

И он принялся читать. Не спеша. Внятно. Вроде бы поставленным голосом, во всяком случае, громче, нежели говорили. Он старательно играл за всех действующих лиц, менял голос, акцентировал наиболее важные места. Он читал, часто отрывая глаза от строчек, и проверял, какое впечатление производит его чтение. Я понимал, что этими нехитрыми уловками он рассчитывает вернуть тексту его первоначальный смысл, интонацию и колорит. Выглядел этот «драмкружок» довольно обаятельно, что вполне соответствовало некрасовскому облику, особенно в те миги, когда его брови вдруг лезли на лоб и глаза выражали прямо детское удивление по поводу очередной нелепости в прочитанной им фразе. Как он огорчался, хоть вида и не показывал!... Но я отчетливо слышал, как скрежещет его душа от этих нежданных и незаслуженных обид. Я, пожалуй, никогда потом не видел у него такого расстроенного взгляда... У него всегда хватало чувства юмора одолевать всякую гадость.

— Почему ты не бросил читать? — спросил я его уже много лет спустя.

— А! — с нарочитой киевской ужимкой выдохнул Некрасов и махнул рукой.

...Наконец добрался он до конца пьесы, с чувством, близким к отвращению, захлопнул папку и тщательно завязал тесемку.

Раздались традиционные бессмысленные аплодисменты, на которые появилась директриса.

— Ну, кто желает выступить? — бодро воскликнула она на ходу.

Началась обычная вялая толковня со всеми полагающимися словесными атрибутами: «Новая тема... Явление, схваченное врасплох... В самом зародыше... А что, так действительно было?... Появление нового героя... Какой же он герой?... Обогащение драматургического фона... Эгоизм и стяжательство как побочный результат войны... Я не думаю, что такое бывает... Нет, бы-

вает!... Бывает...» Ну и так далее. Дошла очередь до меня.

Мне пьеса не понравилась. Мне показалось, что все в ней очень заданно, что заранее предвидится конец, что, кроме постановки вопроса, в ней нет ничего неожиданного, но что этого и самого по себе было бы немало, если бы... Короче, пьеса, на мой взгляд, требовала усилий не столько редакционных, сколько композиционных, конструктивно... Не пойму, но что-то меня злило в этой пьесе, и если бы я не думал, что карьера рабочего сцены от меня все-таки не уйдет даже в самые раскосмополитические времена, то я бы и не стал выступать, да и автор, как теперь говорят, мне не показался, что-то снобское слышалось в его подчеркнуто киевской манере говорить, да к тому же расстегнутая до ремня рубаха и густая грива темных волос, как бы накинутая на покатый морщинистый лоб, тоже не радовали глаз. Эдакий перезрелый пацан с днепровского пляжа! Все в нем было не по мне, даже то, что под закатанным по локоть рукавом виднелся глубокий рубец — след от, видимо, ужасного ранения... Вроде бы в доказательство чего-то, что и без того известно. В общем, не понравился он, и все тут.

Я поднялся и сказал, что мне, к сожалению, не близок такой тип драматургии, что я предпочитаю пьесы, где меньше «быта» и «текущих» разговоров, и что мне всегда бывает неприятно подглядывать жизнь персонажей, так сказать, сквозь замочную скважину — эту фразу он никогда не мог мне простить и даже много лет спустя по всякому поводу говорил: «Так как же, через замочную скважину, а вот?..» — ну и так далее...

Его лицо, и так темное от загара, потемнело еще больше, стало злым. Кожа на скулах натянулась, но он ничего не сказал в ответ, только поглядел на меня с неприязнью, учтиво поклонился всем, благодаря за обсуждение, и ушел в сопровождении директрисы.

На этом, собственно, и могла бы закончиться эта история, если бы не одно абсолютно непредвиденное обстоятельство.

Через какое-то время меня вызвали в дирекцию и сказали, что возникла необходимость чуть ли не с завтрашнего дня начать работу с актерами над новой пьесой «Опасный путь». Подписывать афишу будет тогдашний начальник Управления театров, он же и выпустит спектакль как постановщик, а всю предварительную работу надлежит проделать мне.

— А монтировочная часть?

— Одно другого не касается, — был ответ.

— Но как же?

— Очень просто, — произнесла директриса жестко. — Не хотите, как хотите. Назначим другого, кого-нибудь из артистов, только и всего.

— Ясно, — сказал я. — А то, что я так поливал пьесу?...

— Значит, вы знаете ее изъяны и поможете их исправить.

Как волк в загоне: куда ни повернись — смерть!

— Постановщиком, — продолжала она, — то есть руководить вами будет имярек, сам начальник Управления. Вашу кандидатуру мы уже обговорили с ним, и он дал согласие... Мало ли как потом повернутся дела...

О, воистину неисповедимы начальственные пути!... Откровенно говоря, я тогда даже не мог сосредоточиться, чтобы понять, во благо мне все это или во зло. Ясно было, что меня еще на какое-то время оставляют в театре, и я согласился.

Много лет спустя, когда я уже стал профессиональным сценаристом, я в студийном коридоре нежданно-негаданно столкнулся нос к носу с моим тогдашним постановщиком. Слухи о его крушении уже давно долетели до меня, и я знал, что жизнь его покатилась по печальной колее. В конце концов его наняли консультантом в студийный парткабинет. Выглядел он удручающе, какая-то хворь точила его... С тех пор мы частенько встречались на «Мосфильме», и всякий раз он кидался ко мне как к родному, чуть ли не с объятиями, тормошил меня, теребил, всячески высказывая свое расположение. «А помнишь?... А помнишь?...» — восклицал он, припоминая какую-нибудь театральную мелочь тех лет...

Уж мне-то не помнить?... Я по минутам помнил тот каннибальский, звериный пятидесятый год... А вот помнил ли он, бывший начальник Управления, что-либо, кроме всех этих пустяков?...

— Приходи ко мне в кабинет, — десятилетиями выработанным тоном говорил он, забывая при этом добавлять слово «парт», парткабинет.

Да, знаменитая притча о колесе не потеряла смысла и в наше просвещенное время. Вспоминаете, что ответил победителю-фараону плененный царь соседней земли, которого тот вдобавок, для пущего унижения, еще и впряг в свою колесницу вместо коня?

— О чем ты задумался? — спросил фараон.

— О колесе, — ответил пленник. — Та его часть, что сверкает на солнце, вскоре утонет в дорожной грязи, а та, что сейчас погружена в грязь, снова засверкает на солнце...

А после того разговора в дирекции был вывешен приказ о начале моей работы над пьесой лауреата Сталинской премии В. Некрасова «Опасный путь». Постановщик — имярек. Режиссер — я.

Я пришел домой и в тот же вечер написал в Киев открытку такого содержания:

«Глубокоуважаемый Виктор Платонович!

Волею случая я назначен режиссером на Вашу пьесу... Благоволите сообщить, когда Вы предполагаете приехать в Москву и уделить мне некоторое время для работы над текстом. С глубоким уважением», и т. д.

Мне кажется, что через неделю, не больше, я вынул из почтового ящика открытку с киевским штампом. Я ее хорошо запомнил — написанную крупными, круглыми буквами, которые я потом узнавал с расстояния в несколько метров:

«Глубокоуважаемый Семен Львович!

Я приеду в Москву такого-то и буду рад встрече с Вами. Но только не для работы над текстом, который мне остос... Бог с ним! Может, хватит? Уже поработали над ним всласть... С глубочайшим уважением», и т. д.

Ну, подумал я, это будет трудный случай. Но хоть его открытка и обидно-откровенно пародировала мою, которая, кстати сказать, заслуживала этого, но была информативна и, главное, четко определяла наши позиции. Ладно, поглядим...

Как-то рано утром мне позвонили из театра и сказали, что автор приехал и бродит по фойе. Репетиции еще не начались, театр был пуст, только секретарша сидела уже на месте. Я помчался на Сретенку и заметался по лестницам — театр же в подвальном помещении — бывшая студия Завадского, Каверина... Моего автора нигде не было.

— Он небось во дворе, — сказал мне дежурный пожарный.

Я кинулся во двор.

Некрасов и вправду стоял на залитом асфальтом дворе и курил папиросу, разглядывая отвесную стену многоэтажного дома над театром.

— Здравствуйте, Виктор Платонович, — сказал я, задыхаясь от бега.

— Здравствуйте, Семен Львович, — сказал он, затянувшись «Беломором».

Он цепко всматривался в меня, потом ухмыльнулся:

— Значит, автор подглядывает жизнь в замочную скважину? А как же увидеть настоящую жизнь, если вам ее не показывают? А, хлопчик?

И что-то такое презрительное было в этом «хлопчике». Что-то такое неприязненное... Я никогда потом не слышал, чтобы он к кому-нибудь так обращался. И, откровенно говоря, не мог простить ему этого «хлопчика».

— Пойдемте, — указал я ему на ворота, ведущие на сцену.

Мы прошли через сцену. Посередине горела дежурная лампочка на штативе... В щели дверей сочился в партер тускло-зеленоватый, профильтрованный тьмой фойе и коридоров, откуда-то сверху проникший в театр уличный свет. Подвальный дух стоял в плохо проветриваемом низком зальчике.

— Это что, — спросил Некрасов, спрыгивая со сцены в проход, — здесь начинал Завадский? Я же до вой-

ны тут... Ну это знаменитое, с Мордвиновым... Тьфу, черт, как его?.. Шоу!

— Да, — сказал я, — «Ученик дьявола».

— Не знаю, — вдруг продолжил он, — понравился бы мне сейчас этот «Ученик дьявола». Сомнительно...

— Почему? — спросил я. — Говорят, был блестящий, настоящий театр.

— Игры было много... — Он подумал и добавил: — Всякой «фуйни-муйни»...

Вот так у нас и начался разговор, как теперь говорят, «по делу»...

А тем временем мы дошли до фойе, в котором обычно репетировали. Оно было наполнено серым пыльным воздухом, и пылинки явственно стояли в плоских зеленоватых лучах, перерезающих этот густой, неподвижный воздух.

— Мы что, здесь будем говорить? — спросил Некрасов и почесался.

— Можно зажечь свет. Или пойдемте в дирекцию. Или туда, где вы читали пьесу...

— Но там же проходной двор. Может быть, пойдем куда-нибудь? — глянул он на меня хитрым глазом.

— А куда?

— На Рю де ля Пэ.

— Куда? — переспросил я.

— Моя машинистка там живет и пускает нас с мамой, когда мы приезжаем в Москву. Там и переулок тихий. Плотников.

— На Арбате? Где «Диетический магазин»? Так я же живу в пяти минутах ходьбы. Угол улицы Чайковского и Кутузовского проспекта.

— Это где Курортология?

— Все знает, — засмеялся я. — Как раз напротив.

— Туда моих друзей пацан в садик ходит... Пошли?

— Ко мне? — спросил я, не уверенный, что у нас дома все в порядке.

— А куда еще?

И мы пошли.

В те годы многое случалось гораздо проще, чем теперь. А может быть, так кажется? Нет, на самом деле. Ну, скажем, пивные. Они были прямо-таки за каждым

углом и безо всякой толчеи и скандалов. «Полуторка с прицепом» — это из тех времен, а означало, для несведущих, сто пятьдесят граммов — полуторка и кружка пива — прицеп. Мы уже прошли мимо одной такой «забегаловки», как Виктор Платонович остановился, весьма лукаво, иначе не назовешь, поглядел на меня — о, этот взгляд сопровождал меня все почти сорок лет нашей дружбы! — и кивнул в сторону пивнушки. Я повернулся — кру-гом! — и послушно пошел вслед за ним.

Сказочный запах разливного московского пива, который я уже так долго не вдыхал. Мы взяли всего по пятьдесят граммов и по кружечке.

— Дурацкая была идейка разговаривать у вашей дирекции, — сказал он. — Только этого недоставало! Скажите, вам всегда приходят в голову такие правильные мысли? — Он взял граненый стаканчик. — Ну, давайте знакомиться, — сказал он. — Вика...

— Сима, — сказал я.

— Это что же, Симон?

— Нет, Семен... Моя нянька была помешана на Серафиме Саровском... И все так привыкли... Скажите, как вы вытерпели всю эту мхатовскую волынку?

— Во-первых, из почтения. По этим коридорам... На этих стульях... Объектив фотоаппарата глядел на того, кого снимал, — вот его портрет... Шутка сказать... Потом Павел Александрович Марков... Любезные разговоры за жизнь... Не угодно ли стаканчик чайку?.. Едал я этот чаек!.. Борис Ильич Вершилов... Я обнаружил вас в «Окопах Сталинграда», как в свое время «Дни Турбиных» в «Белой гвардии»... Солидно... Все неспешно... А во-вторых — гордыня! Гордыня одолела — лучший театр должен ставить лучшего писателя... А как же! Разве не так?.. Всем ли вы довольны?.. Все ли у вас в порядке?.. Сердечный привет вашим домашним... Надеюсь, все в добром здравии? Мы вам тут же пошлем телеграмму...

Изображая мхатовских мастеров, он изгибался в талии, шаркал ножкой, говорил медовым голосом, все это пролепетал очень смешно, не обращая внимания, что на него смотрят стоящие поблизости и хохочут так

же, как и я. А я так просто заходился от смеха. Это было как раз то самое, что я любил, да и теперь люблю больше всего на свете — такую роскошную импровизацию! Мы допили пиво и двинулись дальше, к Сретенским воротам, чтобы потом, пройдя по Лубянке, войти в метро «Дзержинская» и ехать к нам. Но тут, как раз за углом какого-то переулка, появилась новая «забегаловка» — дощатое строение, по периметру стен которого изнутри шла полочка из кружек, полных и пустых. Мы взяли по кружечке и только устроились, стоя друг против друга, подняли их к губам, как вдруг некто, тоже стоявший с кружкой в руке и, как я заметил, не спускавший с Некрасова глаз, тронул меня за плечо.

— Отойдем, кореш, — сказал он тихо и отвел меня на несколько шагов в сторону. — Это писатель с тобой?

Я кивнул.

— Который в окопах Сталинграда?

Я снова кивнул. И спросил:

— А откуда вы его знаете?

— В газете снимок видел. Я его по усам узнал.

— По усам только товарища Сталина узнают, — сказал Некрасов, подходя к нам. — Не помешаю?

— Вот товарищ узнал вас по газете, — сказал я.

— Где воевал? — деловито спросил Некрасов.

— Третий Украинский, — ответил незнакомец. — Очень рад, что тебя увидел. Ну, я пошел... — заторопился он. — Желаю успехов... Слушай, а капитан этот... как его?

— Керженцев?

— Это ты?

— Более или менее.

— Я так и подумал. Жалко, что не вместе воевали.

— Но ты же на Третьем Украинском.

— Вот я и говорю — жалко. Ну, здравия желаю...

— Э-э-э! — воскликнул Некрасов. — Куда? А свои сто грамм? Пойди возьми, — и он протянул мне десятку.

Он впервые обратился ко мне на «ты».

— У меня есть.

— Делайте, что говорят, — сказал он непререкаемо.

— Так точно! — сказал я, подхватывая игру...

Когда я принес от стойки три граненых стакана, обхватив их двумя ладонями, и поставил на мокрую от пивной пены полку, они о чем-то увлеченно говорили.

— И у меня локтевой сустав разбит, — сказал новый знакомый. — Видишь, не разгибается. Кон-трак-тура. Мне было приказано разрабатывать, а я думаю: хрен с ней... — И он махнул сгибающейся левой рукой. — На мой век хватит. У меня же пулевое сквозное, в левом дырка.

— И зря... Я разрабатывал, — сказал Некрасов. — Мне велели делать мелкие-мелкие движения пальцами все время, пока не сплю, делать мелкие движения... Вот я и стал писать, в госпитале, лежа, карандашом. Ну, давайте со знакомством. Ты кто? Майор?

— Капитан.

— И я капитан. Будь здоров, капитан. Я очень рад, что мы повстречались.

— Вы уж простите, что я в вашу компанию...

— Не свисти, капитан. Ну, давайте!

Мы, запрокинув головы, выпили до дна. Потом он попрощался и ушел.

— Бывает же такое? — сказал Некрасов, он был явно доволен. — Слушайте, Сима, пошли еще в какую-нибудь тошниловку — вдруг еще кого-нибудь встретим...

Хотите верьте, хотите нет, но все было так.

— Знаете, эта сцена как из пьесы Арбузова, — сказал я.

— Это жизнь, молодой человек, словно сквозь замочную скважину...

— Да будет вам, — сказал я, и мы вышли на улицу. — Забудьте.

Мы деловито шли по Лубянке, мимо «Стрелы» — закрытого распределителя НКВД, мимо московского управления в прекрасном особняке, за фигурным забором, хотели было свернуть на Кузнецкий, но двинулись к метро. «Детского мира» еще не было, был еще Лубянский пассаж и отличный ресторанчик в подвале, на углу Рождественки. Туда мы не пошли, а перебежали на другую сторону, к метро «Дзержинская». Там, в угловом доме, тогда был продовольственный магазин. Мы переглянулись и вошли.

Боже, как иногда ярко запоминаются отдельные, вроде бы несущественные сценки многолетней давности. Я терпеть не могу словосочетания «как сейчас помню», но я действительно сейчас вспомнил, как он сказал: «Можно я куплю пол-литра?» Как я полез в карман. Как он произнес: «Разрешите, я приду в ваш дом с бутылкой?» Как я в ответ сказал: «Тогда я куплю закуску». Как он кивнул и показал на окно: «Встречаемся тут»...

Мы вышли из магазина и двинулись к метро. Солнце било нам в спину, и на тротуаре четкими силуэтами чернели наши тени. Две, примерно одного роста. И я подумал: вот мы идем вдвоем, как шли, наверно, Станиславский и Немирович-Данченко, как раз оттуда, из «Славянского базара», после того исторического разговора... И так же их тени рисовались на тротуаре, только одна высокая, в шляпе, другая сильно пониже, тоже в шляпе. А у нас не было шляп, и ветер, задувавший вдоль Никольской, взлыбливал наши волосы, и на черных тенях было видно, как поднимаются черные прядки...

Дома никого не было.

— Здорово, что мы пошли не на Рю де ля Пэ, а сюда. Большая квартира, а там как-то все давит, — сказал он.

Мы расставили бутылки, их оказалось две, я принес тарелки, разложил колбасу и свежий хлеб.

— Отличный батончик, — сказал он, помял горбушку.

Откупорили одну. Я достал из буфета хрустальные рюмки. Он звякнул одной о другую — язынь!

— Льем в семейные хрустали, — сказал он. — Ну, Сима, значит, какое-то время мы будем существовать если не вместе, то рядом. А?

— Да, — сказал я, — если только меня не выпрут до этого «какого-то времени».

И я рассказал ему про мои дела.

Он почернел, как тогда на обсуждении пьесы после моего выступления.

— Ну, что за тра-та-та-та! — воскликнул он. — Что

за мерзость! Эвреев они не любят, сволочи! Что вы им все глаза мозолите? Давайте...

Мы выпили по первой. Потом я стал рассказывать ему про пьесу. Как, по-моему, надо ее ставить. Какое оформление. Что следовало бы уточнить, что убрать. Фантазия моя включилась, я почувствовал себя свободным, особенно подхлестнул меня удивленно-заинтересованный взгляд, которым он на меня смотрел. Я вспоминаю эти минуты, как одни из счастливых в моей жизни. Стали говорить о том, про что пьеса. И тут вдруг словно с цепи сорвались и начали говорить, да что говорить — орать о нашей жизни, о том, что творится вокруг. В Киеве какой-то инженер повесился от ужаса, что его сошлют на Колыму, и всю семью с ним, и старую маму... — Откуда вы знаете? — спросили его накануне смерти. — Ссылками всегда все кончалось, — ответил он, — а сейчас ими начинается...

— Где Короленко? — закричал вдруг Некрасов. — Где эти благородные русские интеллигенты, которые всегда говорили правду властям в глаза? Жалкие трусы, почему мы молчим? Неужели нас так запутали, что мы потеряли облик человеческий? Я смолчу, но мама моя не смолчит... Гады! Гады! — Он произносил «хады». — Вот уж правда: «Когда нас в бой пошлет товарищ Сталин...» Неважно куда, лишь бы в бой... На ту эврейскую старуху, так на старуху — в бой! А несчастный инженер удавился... Какой позор!.. А ему, — он показал на меня, — эту долбанную «Снегурочку» не дали ставить!.. Тра-та-та-та!.. Вольный русский стих!.. Короленко на них нету!.. Деградация вонючая!.. Ну, японский бог, где Короленко?..

В это время хлопнула дверь. Пришла Лиля. Она была на последнем месяце — носила Пашку — и с трудом таскала свое брюхо.

— Что вы орете как полоумные, — сказала она. — На площадке все слышно.

— Вот это моя жена, Лиля, — сказал я. — А это Виктор Платонович Некрасов.

Он поднял руку и помахал ей. Лиля тоже махнула ему рукой и ушла.

— Твоя самка на сносях? Ну, хохмачи, нашли время рожать...

И снова разразился гневной речью, обкладывая всё и вся...

Тут раздался тихий Лилин голос, она звала меня.

— Ты что, обезумел? — тихо, волнуясь, сказала она. — А если все это слышно? Если они подслушивают? Честное слово, это похоже на провокацию...

— Прекрати, — сказал я. — Это подтекст пьесы. Пойдем туда.

Я взял Лилю за руку и вывел ее в столовую.

Некрасов вроде бы разом отрезвел. Он улыбнулся и сказал тихо:

— Ваш муж гениальный режиссер!.. Он рассказывал мне, как надо ставить мое произведение. Лучше и не мечтаю... Это будет потрясающий спектакль. Выпейте глоточек... Нет, надо! Я лучше всех знаю, что надо, а что не надо... Пожалуйста, из моей рюмки, за нашу дружбу. Этот ваш носач мне очень нравится. Ну, чуть-чуть...

Лиля пригубила рюмку.

— И вы тоже... Такая пузатая, просто прелесть! Хорошая пара, честное благородное слово... Знаете, возьмите меня третьим...

И мы взяли.

Взяли на все годы и были с ним во всех местах на земле, где нам приходилось вместе бывать. Взяли, когда ему было тридцать восемь, и расстались, когда ему исполнилось семьдесят шесть. Нашему старшему сыну Павлику, оказавшемуся в те дни в Париже, пришлось видеться с ним, уже страшно изнуренным болезнью, и гулять вдвоем по Латинскому кварталу, и провожать его домой в Ванв, и сиживать в кафе, где они не спеша потягивали пиво из высоких стаканов — «деми», как их называют официанты. И Женя, младший наш сын, он и сейчас живет в Париже, постоянно виделся с ним и развлекал, как мог. Только трудно было развлечь дядю Вику в эти дни... Накануне ужасного конца Павлик позвонил в госпиталь, где Вика лежал, и сказал, что приедет его навестить.

— Не надо, Пашка, — сказал ему в трубку Некрасов. — Чего тебе тащиться сюда, в такую даль. Завтра меня обещали отпустить. Встретимся, и как всегда, на втором этаже «Монпарнаса», выпьем «деми» и потреплемся. А сейчас даже разговор с тобой меня не веселит... Пока...

А завтра уже не было. Не было «деми», ни «своих ста грамм», не было ни чудесных разговоров о том о сем, не было его вопросов, что там, у нас в Союзе, у друзей, про которых он хотел знать все.

Он умер 3 сентября 1987 года под вечер, там же, в больнице, где и лежал. Исхудавший, с пергаментной кожей, сильно поседевший и с измученным страданием лицом, без желаний. Господи, как это выражение не шло его натуре. Он так хотел везде быть, все успеть, всех увидеть, все досмотреть до конца. И то, что у нас. И то, что у них...

Он похоронен в чужой могиле на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. В чужой, потому что мест на этом русском кладбище уже давным-давно нет. И Галич лежит в чужой, и Тарковский в чужой. Там под крестом маленькая табличка из белого мрамора, на которой золотом написано: «Виктор Платонович Некрасов», а ниже по-французски: «Nekrasov». Дорожки на кладбище засыпаны мелким гравием. Он хрустит под ногами даже в дождь. И когда кто-нибудь идет туда, то слышно.

Да, а спектакль «Опасный путь» прошел бесславно, хотя в нем играли хорошие артисты. Евгений Леонов, Петр Глебов, покойный Борис Балакин, Татьяна Краснушкина, Екатерина Соколова, тоже покойная, — все еще молодые, одержимые. К сожалению, наш постановщик опять перекореживал пьесу, сокращал «левой ногой», выбрасывал важнейшие куски. Эх, да что говорить!

Потом автора вызывали на приемку спектакля. Да что за приемка, когда сам начальник — постановщик. Хозяин — барин. Потом спектакль. Публика хлопала, вызывала артистов, но на душе была тоска. Автор кланялся и с артистами, и один. Наконец все разошлись и мы остались вдвоем, договорившись устроить банкет после следующего спектакля.

Мы вышли на улицу, дошли до телеграфа, послать телеграмму в Киев, Зинаиде Николаевне*.

— Что написать?

— Что все в порядке.

— Я знаю, — сказал он.

И я через его плечо глядел, как он своими крупными, круглыми буквами выводит: «ПРЕМЬЕРА ПРОШЛА УСПЕХОМ».

Эта фраза стала у нас рабочим термином, и во всяких сомнительных ситуациях он, морщась, говорил:

— Ну что, премьера прошла успехом, а, падла?..

И мы хохотали.

Однажды в Париже, когда я в первый раз туда приехал, Некрасов повел меня в парк «Монсури», где он малюткой гулял с мамой и тетей Соней.

И когда мы переходили улицу, чтобы войти в ворота парка, я увидел на асфальте наши две тени, рядом, и по движениям плеч было ясно, что мы идем в ногу. Я помню наши тени на тропинках Коктебеля, на шоссе, когда мы гостили у Ивана Сергеевича Соколова-Микитова в Карачарово, в Киеве на Бабьем Яре, в Ленинграде на Кировском у «Ленфильма» — я приезжал к нему на съемки «Солдат», в Тулонс, когда выглядывало солнышко между короткими средиземноморскими ливнями...

И я все думаю, неужели земля не впитала в себя наши тени, неужели она не запомнила их навсегда?

*Мать В.П. Некрасова. — *Прим. ред.*

ДВУХМЕРНАЯ ЖИЗНЬ

Я услышал о нем незадолго до того, как мы познакомились.

Саша Роговин, артист нашего театра, в то время муж дочери классика социалистического реализма, тов. Федина К. А., академика, депутата, председателя, и прочая, и прочая, спросил, знаю ли я такого писателя — Соколова-Микитóва?

— Нет, и не слышал, — признался я, — а что за странное ударение — Микитóв?

Саша пожал плечами.

— Меня тоже сперва удивило, — признался он. — А потом попривык, вроде так и надо. Ивáнов же тебя не удивляет?

— А что, хороший писатель?

— Отменный.

Он любил слова вроде «отменный», «намедни», «досыти»...

— ...Большую часть года, — продолжал Саша, — он живет в Карачарове. Мой тесть к нему гостить ездит. Они с двадцатых годов, с «Бубнового валета» знакомы... Когда Иван Сергеевич из Питера приезжает, непременно к нам наведывается. А Федин то ли стесняется этой дружбы, то ли боится, но никогда не говорит, когда отправляется к нему, что еду, мол, к другу-писателю, а всегда объявляет, что намерен погостить у знакомого лесника. Ходит в народ, понимаешь!..

Мы посмеялись, выкинули окурки и пошли на репетицию.

— А этот Соколов не обижается?

— Посмеивается.

...Впервые я увидел Ивана Сергеевича в 60-е годы, в его летнем доме в Карачарове. Виктор Некрасов поехал его навестить и взял меня с собой. Хозяин наш был в синей ситцевой рубашке домашнего шитья, застегнутой на все пуговицы, — «верхней сорочке», как он говаривал. Брился он нечасто, раз-два в неделю, и густо зарастал седой щетиной, «си-и-вой» (гласные он тянул, особенно «и», в нос, «си-и-вой» звучало у него, как при насморке).

Иван Сергеевич был, как теперь говорят, «штучным человеком». Этакий гибрид простолюдина с высокоинтеллигентным народником, как мы их себе представляем.

Он был домовладельцем в Карачарове. Изба-пятистенка, крестьянско-дачная, каких за последнее время изрядно появилось на примосковских землях, да маленький домишко, сложенный по его рисунку. От могучей сирени, которая упиралась в стекла квадратных окошек, воздух в комнатке, даже в яркий солнечный день, был зеленый. И в голову сразу приходило сравнение с аквариумом или с какой-нибудь прозрачной заводью. А герань и ванька мокрый на подоконниках исполняли роль водорослей и только укрепляли это впечатление. Свет туда Иван Сергеевич не проводил. На столе стояли яркая пятилинейная керосиновая лампа да еще несколько подсвечников с полуоплывшими свечами в разных углах. Но все-таки в погожий день там было лучше всего. Избушка эта, отгороженная от пятистенка густой сиренью и акацией, казалась скитом, затерянным где-то в лесной глухомани. Если бы мне сказали, что Серафим Саровский живал в таком вот, я бы поверил.

И внутри там царил совсем особый дух. Я даже не пойму, в чем был секрет, что делало это помещение таким уютным и привлекательным. Мебели почти не было. Посередке стоял стол, по стенам — скамьи. Бамбуковая этажерка, какие продавались на толкучках

задолго до войны, и полка по квадрату всей комнаты, прерываемая только окошками да дверью. Она-то, наверно, и создавала художественную тональность убранства. Полка была из доски-тридцатки, как называют такие доски плотники, хорошо просохшей и выструганной до зеркальности. Держалась она на петлях из плотно скрученной пеньковой веревки, укрепленных на вбитых в венец кузнечных гвоздиках, не магазинных, блестящих, а выкованных на наковальне в какой-нибудь деревенской кузне невесть когда. Гвозди были вбиты любовно, на одной высоте, и их квадратные шляпки одинаково повернуты. Но самое главное, что по трехсантиметровой толщине доски были украшены льняными лентами, расшитыми разноцветными листиками и цветами. «Это, — рассказывал Иван Сергеевич, — в монастырях, в кельях монахи исхитрялись. По зимам ленты вязали крючком и расшивали их... Большие бывали искусники, да и времени после снега набиралось сколько хочешь: хошь — вяжи, хошь — в бороде чеши. Работы-то по уборке припасов все закончились, можно и потешиться... В углу у них, стало быть, киот с лампадкой, потом полка со всякой всячиной. И все на глазах, ничего не утаишь. Кто хочешь войди — все видно, чем монах дышит... И просфоры, и поминания, и молитвословы разные, и рукоделия. Из липы резанные, из бересты плетенные, туески там и прочие прекрасные предметы, очень приятные на вид».

А у Ивана Сергеевича на полках стояли книжки. Толстые тома в светлых переплетах — парижские издания Бунина, Ремизова, Замятина, Куприна. Там я и увидел их впервые. У меня дух захватило, я не мог оторвать от них глаз... Вперемежку с книгами стояли какие-то круглые жестяные банки, обшитые по ширине нарядной бисерной лентой, — верно, еще крепостные девки вышивали. У нас в доме тоже есть такая, поразительной красоты. И когда она теперь попадает мне на глаза, я всегда вспоминаю карачаровский домик Ивана Сергеевича и его хозяина.

Чем же нас так пленил Иван Сергеевич? Почему каждый час, проведенный с ним, был так ценен?

Тогда, быть может, мы до конца этого и не понимали, но теперь, когда я гляжу из сегодня в прошлое, мне совершенно ясно — он поражал тем, что пребывал в своем особом мире, вне, так сказать, советской действительности. Он был совершенно свободен, независим, исполнен какого-то особого достоинства вольного человека. Он не покинул Россию, но жил, как, впрочем, наверно, еще немало настоящих русских интеллигентов, во внутренней эмиграции. Он не только не пытался приноровиться к общей жизни, но как бы не замечал ее, был вне всего этого.

...На стене, под книгами, висела видавшая виды берданка. Охотник, говорят, по прежним годам он был на редкость удачливый.

— А теперь?

— Теперь того уж нет... Куда там... Глаза стали подводить, и рука, не ровён час, дрогнет. Вот читать и то трудно стало. И сон ушел. Да-а... Бывало, только голову приклоню и тут же в дремоту окунаюсь. А ныне уж нет. Кряхчу, верчусь, и никаких снов. Все лица перед глазами, лица... О России думаю, деревню вспоминаю, жизнь свою... Когда да что случилось... Теперь уж пора оглядываться, дело-то закругляется... Не очень я приспособлен для долгожительства. Это когда болезнь какая — дни стремительно к концу бегут, аж ветер в ушах, фью-фью!.. А когда просто старость — жизнь, словно волчок, неторопко вертится, вертится, пока — брык — на бок и не остановится... Все думаю, как жизнь свою прожил, и чегой-то тоска гложет... А вы, Виктор Платонович, как думаете?

— Да, Иван Сергеевич, видимо так. Только я не люблю про это все думать.

— Это потому, что старость к вам еще не подступилась. Вы, как говорится, в годах, но не стар. Я же вам в отцы гожусь.

— Никак нет, Иван Сергеевич, в старшие братья.

— Да вы, оказывается, комплиментщик, Виктор Платонович... А что ежели мы выведем железного коня и махнем в деревню, в кооперативную лавку, а?

— Мудрый вы человек, Иван Сергеевич. Вас бы в

Центральный Комитет нашей родной партии — вопросы решать.

— Истинно так, Виктор Платонович, я бы им там, спаси Господи, нарешал, не опомнились бы...

— Все эти из кремлевской стены так бы и поскакали!

— Беда-а-а!.. — заливается Иван Сергеевич и ладошкой у губ смех отбивает. — Так все дружка за дружкой и посигали бы оттуда. Что им там, хорошо, что ли, в остроге каменном?..

Он встает и, не оглядываясь, ухмыляясь в усы, быстрым шагом — к двери. Там к сараю по зеленой травке и отпирает ворота ключиком, который висит тут же рядом с косяком...

Ни Некрасов, ни я водить не умеем, да нам и не нужно — прекрасный шофер Иван Сергеевич. Все у него почему-то в порядке, действует как надо. И ручку крутить не нужно, хоть машина давно не заводилась, ни «подсасывать» не надо, ни толкать, чтобы где-то там внутри что-то крякнуло, хрюкнуло, екнуло и кузов бы забился в спазматических судорогах...

— Ну, в путь, — сказал Иван Сергеевич, и «москвичок» наш прямо полился по пыльной дороге, чуть вздрагивая на выбоинах.

Так, тихо, будто и мотора не включая, доехали мы до деревенского магазина. Иван Сергеевич вышел и направился через пуховую пыль к крыльцу.

— А вы сидите и коня сторожите, — оглянулся он.

— Ну, что ты скажешь? — кивнул Некрасов в сторону спины Ивана Сергеевича.

Я развел руками.

— Вот моя мама, он и еще двое-трое старцев, кого я знаю, и все, копец! Не станет их, и мир...

— Будет двухмерным, — подхватил я.

— Такая зеленая скука наступит... — вздохнул Некрасов, зажигая «беломорину».

По лесенке, опасливо ступая, спускался Иван Сергеевич. Он нес в руках три поллитровки.

Я метнулся навстречу, на всякий случай. Он охотно отдал мне бутылки и сказал:

— Мерси. Майя Михайловна — чудная женщина,

очень она человеческое нутро понимает и в долг верит. В самый последний миг успели. Это все Виктора Платоновича везенье. Уж сколько я уговаривал академика* сюда приехать — он все увиливал, а когда наконец приезжали, всякий раз целовали пробой. Так с пустыми руками и возвращались...

— А что, Иван Сергеевич, если бы и сейчас поцеловали пробой? — спросил Некрасов.

— Того быть не могло, — не спеша помотал головой Соколов-Микитов. — От вас же флюиды добра истекают. Сопротивляться им бесполезно, — загудел он в нос. — А из академика? Одна мякина, прости Господи, — и Иван Сергеевич шевельнул пальцами перед усами, снимая улыбку с губ.

— Да на сколько я его моложе? — воскликнул Некрасов. — На какой-нибудь десяток лет?

— Да навсегда, — жестко отрезал Иван Сергеевич. — Отправляемся пити, ибо известно, что ее, голубушку, и монахи приемлют. Так что греха большого не будет. Отмолим...

Мотор завелся тут же, как и в первый раз. И «москвичок» снова послушно в путь потек.

Он был красив, этот старик, какой-то дореволюционной красотой. Так значительно красивы были Куприн, Короленко, Бунин... Их лица, говорят, оставались в памяти даже после мимолетной встречи. Прицельные глаза под нависшими бровями, крупные носы, обветренная смуглота щек и лба. Когда рассказывали об Иване Сергеевиче, все ловили себя на том, что невзначай перенимали его манеру произносить слова, его питерскую речь. Он говорил не «конешно», «што», а жестко, как истый петербуржец, «конечно», «что». «Панель», а не «тротуар», «булка», а не «батон» или там «белый хлеб» (хлеб — это только ржаной, а пшеничный — булка).

Ивана Сергеевича легко было себе представить босиком, в вытянутых на коленях портах, в выгоревшей на плечах косоворотке и пропотевшем картузе... Впрочем, точно так же, как в столичной тройке, с

*Так И. С. Соколов-Микитов называл К.А. Федина. — *Прим. ред.*

тщательно повязанным галстуком и в велюровой шляпе. В 70-е годы он носил офицерские гамаши с резинками, стягивающими щиколотку, чтобы легко их было скинуть, вернувшись домой, и пройтись в носках по натертому паркету своей ленинградской квартиры с благородной павловской мебелью и петровскими штофами в горке красного дерева. Шагал он и вправду на удивление легко. Он был не по-стариковски строен, широкоплеч, и голова его сидела, словно у потомственного офицера, хотя сам был родом из смоленских крестьян и выше вольноопределяющегося по службе не поднимался, да и то в военное время.

Помню его рассказы, как стоял он ночью на Дворцовой площади, у Александрийского столпа, с трехлинейкой на плече, как раз в то время, когда происходило свержение Временного правительства и, по свидетельству поэта, балтийский матрос вошел в зал заседания министров и скомандовал: «Которые тут временные — слазь! Кончилось ваше время!»

— Вы слыхали что-нибудь? Видали?

— Да вроде бы и нет, — отвечал он, пожевав губами.

— Ну, Иван Сергеевич, а окна-то в Зимнем горели?

— Освещены были несколько окошек, как положено по ночному времени, и все.

— А штурм Зимнего, когда, как в кино, на ворота лезли? — уже невозможно было сдержать улыбку.

— Вроде никто и не лез. Я, правда, к тем воротам спиной стоял... Но на площади темно было и ти-и-ихо. Любой шорох за версту слышно.

— Позвольте! А залп «Авроры»?

— Вот чего не было, милостивые государи мои, того не было. Может, она и вошла в фарватер, но не стреляла по дворцу... Не-е-ет, это бы я услышал. Да и чего ей было палить-то?

И поглядывал на нас с Некрасовым, а глаза хитрющие...

— А в кино все не так. Вы видели «Ленин в Октябре»?

— По правде говоря, не видал. Уж не взыщите.

Теперь пошли в ход стопочки, что стояли тесной стайкой на углу стола. Наливали их не дополна, как в деревне самогон, и не до половинки, как в обществе дам, а на три четверти, на один хороший глоток, как и положено почтенным господам, да чтобы не торопить удовольствие. Дать водочке осесть, умоститься где-то в недрах, произвести в брюхе то, что ей положено, и широко разлиться по нутру и налево, и направо, и подняться вверх по кровеносным сосудам. И вот когда ее пузырчатое колючее тепло обжигает голову, когда притихшая заиндевелая память вдруг начинает пошевеливаться, оживать, тогда и приходит самое время заводить заветные разговоры.

— А правда ли, Иван Сергеевич, что вы в Афоне были? — спросил Некрасов.

Соколов-Микитов поднял голову и, приоткрыв веки так, что сверкнули белки глаз, сказал:

— Правда, Виктор Платонович, был.

— И долго?

— Не так чтобы долго... Вокруг года...

— И что же вы там делали, позвольте спросить?

— Да что все, когда туда приезжают. Глядел по сторонам.

Разговор вроде бы завершился. Спрашивать больше стало неловко. Некрасов тронул меня за плечо и кивнул в сторону стопочек.

Иван Сергеевич вздрогнул, словно кивок этот вывел его из забытья:

— С моим удовольствием.

Я поспешно схватил бутылку и разлил снова по три четверти. В этот миг отворилась дверь домика, и на пороге показалась Лидия Ивановна*. Она поглядела на нас и с отработанной десятилетиями кротостью спросила:

— Не угодно ли вам чего? А то мы с Зинаидой Николаевной чаевничаем...

*Жена И. С. Соколова-Микитова. — *Прим. ред.*

— Угодно одним находиться, — внятно сказал Иван Сергеевич.

И Лидия Ивановна скрылась столь же быстро, как и появилась.

— Я в Германии нанялся на пароход матросом, и мы пришли в Афон, что мне и надо было. Там сошел на берег, и пароход ушел без меня... Узнал, кто отец игумен. Старик глубо-окий, ему тогда девятый десяток шел... Упал в ноги, так, мол, и так, благословите, отче, на послушание. Старец долго глядел на меня, а я не шевелился, как упал, так и лежу, чуть-чуть одним глазом, украдкой злак снизу поглядываю. Он мне руку протянул (словно фанерка выпиленная), я приложился. «Ступай, братец, в трапезную, там тебе нальют чего Бог послал»...

Иван Сергеевич снова надолго замолчал, и мы успели тихо опорожнить стопочку. Он крякнул, глотнув, утер усы и сказал, ухмыльнувшись:

— Не этого, конечно, а тамошнего варева, вроде похлебки... Истинно сказано: «Есть обычай дорогой, надо выпить по другой».

— А потом что? — спросил Некрасов.

— А потом по третьей...

— Я про Афон.

— Да-а... Разобрался я, стало быть, что к чему, и не могу сказать, что обычаи тамошние и все их нее житье душевно понравилось. Как-то не по мне оказалось... Их было в то время там человек осьмнадцать, один старее другого, каждый в своей норе ютится... Поутру собираются, помолятся и расползаются, потом покопаются на винограднике, кто сколько может, у кого еще силенка осталась, и снова в норы попрятались. Обедня... Сбились в кучу... Отошла — опять никого нет. Один казначей в конторке сидит, на счетах щелкает... Светский человек, этакий непостриженный монах, как-то прибившийся к братии. Судьба его удиви-и-ительная... А не пора ли нам еще помалу? А?.. Как считаете, Виктор Платонович?

Некрасов молча кивнул.

— А у меня в Питере были, — сказал Иван Сергеевич, вертя в руках стопку, — такие зеленые лафитни-

ки, старого стекла, с картинками и буквицами. Лягушки, понимаете ли, в разных видах комических... И подписи разные неприличные... Потеха!..

Но тут снова скрипнула дверь, снова на пороге появилась Лидия Ивановна и укоризненно поглядела на нас. Некрасов вскинул голову, приложил палец к губам и замахал обеими руками:

— Лидия Ивановна, умоляем... Умоляем!.. Момент потрясающий!.. Такого больше не будет. Когда еще случится?

И он бухнулся на колени, комично протягивая к Лидии Ивановне руки. Я тоже встал на колени рядом с ним и зашептал:

— Коленопреклоненно мо-о-олим!

Соколов-Микитов с одобрением глядел, как мы изгиляемся, всплескивал руками.

Как о счастии вспоминаю я о том вечере.

А вот и еще один. И тоже с поллитром. На этот раз уже только мы с Некрасовым ходили в магазин и сами знакомились с «Майей Михайловной, чудной женщиной, которая очень нутро понимает».

А когда вернулись, выбежавшая в палисадник Лидия Ивановна воскликнула: «Ну, наконец-то! А то Зинаида Николаевна весь дом обыскала, все вас ищет».

— Ох, горе мое, — виновато вздохнул Некрасов. — Вот так и в Киеве, и в Москве, везде. Мамочка! — закричал он. — Я тут!

Зинаида Николаевна мелкими шажками выбежала на террасу. Она уже улыбалась, глаза ее сияли.

— Наконец-то! А я все думаю, где это вы без меня веселитесь? Ведь Иван Сергеевич здесь... Просто ума не приложу.

— А мы вот они, — сказал Некрасов и протянул к ней раскинутые в стороны руки.

Зинаида Николаевна бабочкой влетела в его объятия.

— Ну, мамочка, скажи, кто самый мировой парень на свете, а?..

Зинаида Николаевна тонко, счастливо засмеялась и с трудом выдавила сквозь мелко-клокочущий смех:

— Ты, Викочка!.. Ты, бублик!..

— Ну вот видите? — Некрасов победно огляделся вокруг.

— Посмотрели бы вы на вашу мамочку минут десять тому назад. Ты же сам видел, Ваня...

Иван Сергеевич нахмурился и пробурчал невнятно:

— Что это я мог видеть, Лидия Ивановна, я же почти слепой?

— А-а! — махнула рукой Лидия Ивановна. — Вы все на один лад!..

И ушла.

— Мама, — сказал, наклонившись к Зинаиде Николаевне Некрасов, — тебя Лидия Ивановна ждет.

— А ты никуда не скроешься? — вцепилась она ему в рукав.

— Ну куда мы от Ивана Сергеевича уйдем? Когда нам с ним так хорошо, так весело.

— Вот и прекрасно! — воскликнула Зинаида Николаевна. — Веселитесь, веселитесь, Иван Сергеевич!..

— Это уж да... Это уж с нашим удовольствием, — ответил он. — Пойдемте в домушко, в мой охотничий домик.

И мы как по команде повернулись и пошли вслед за нашим хозяином.

На этот раз столик, что стоял посередине комнаты, был покрыт синей скатертью, на нем тарелка с хлебом, рядом — эмалированная мисочка, прикрытая четвертушкой бумаги.

— Утаил, — сказал Иван Сергеевич, ткнув перстом в мисочку, — чтобы не под сукно, а по-домашнему.

— Свою обязанность знаешь? — строго спросил меня Некрасов.

Я спохватился и налил.

— Иван Сергеевич, — начал Некрасов. — Вы профессионал?

— В каком смысле? — спросил Иван Сергеевич не сразу. — В этом? — и он повертел в пальцах стопочку.

— В этом само собой, — засмеялся Некрасов. — А в писательском?

— Нет, — твердо буркнул Иван Сергеевич. — И никогда им не был.

Он выпил, снял бумажку с мисочки, подцепил грибок и отправил его в рот.

— А вы? — спросил он, жуя.

— Конечно, нет! — закричал Некрасов. — Разве не видно?

— И что вы, Виктор Платонович, разумеете под этим словом? — загудел Иван Сергеевич.

— Это каждый день утром вставать, писать и знать, что еще тебе осталось четыре с половиной печатных листа. Печатать на машинке по пять страниц в день, делить двадцать четыре на пять, потом умножать двадцать четыре на четыре с половиной, точно высчитывать, сколько осталось, и на другое утро снова садиться за машинку и гнать текст к двадцать восьмому числу, потому что «задумка» этой «повестушки» была обещана к первому и в журнал, и в издательство... Да на хрен все это нужно!..

— Да-а-а... — протянул Иван Сергеевич. — Это, помилуй Бог, наказанье. Это, я вам доложу, дыба! Мне говорил один соратник, нимало не смущаясь: у меня, мол, на все годы до семидесяти расписана жизнь — когда кончать одну вещь и садиться за другую. Роман, потом еще роман... Лев Толстой, едрит его в корень!.. Потом повесть на пять листов. Не листов на пять, а на пять листов, потом... И т. д., и т. д... Так и живет, голубчик... А я — нет. Да разве я знаю нынче, что сяду сочинять завтра? Погляжу утром в окошко на облака, в лес схожу, потом на речку, свежим воздухом подышу, потом Майю Михайловну навещу, когда она откроется, потом гостей стану ждать, вот как вас, например, потом послушаю, как ангелы поют, как их крыла шелестят...

— Нет, оба мы, слава Богу, не профессионалы! Мы любители... Любители мы!.. Пишем, что любим, и любим, что пишем. Вот такой у нас круговорот, Иван Сергеевич, а?

— Да, Виктор Платонович, такой. Истинно вы сказали, такой.

— Давайте за непрофессионалов, за любителей чарочку опрокинем!

— И то дело, — сказал Иван Сергеевич и протянул стопку для чоканья.

Теперь его уже давно нет. Нет и Зинаиды Николаевны, она на Байковом кладбище в Киеве. Нет Вики Некрасова, он лежит в Париже на Сент-Женевьев-де-Буа. Как много их, самых дорогих сердцу, уж нет... Нет друга моего Ильи Нусинова, он умер на корабле в Норвежском море. Нет Давида Самойлова, он в Пярну... Нет их, кого мы так любим, чьей дружбой гордились и с веселой беспечностью рассчитывали рядом жить века... Да не вышло, и жизнь наша стала двухмерной. Вот так...

ПРИМЕНИТЕЛЬНО К СМЕРТИ

Говоря о том о сем за чуть ли не — страшно сказать — полстолетия нашей дружбы, мы с Давидом Самойловым как-то договорились до Смерти.

— Нет, Смерть совсем другое дело... Во-первых, ее никто никогда не видел.

— То есть как?

— Да вот так... Не мертвецов, конечно, а Смерть.

— А когда кто-нибудь отдает концы?

— Это — умирание... А в конце концов — покойник.

— А на войне?

— И на войне то же самое. Там либо грудь в крестах, либо голова в кустах...

— У Марка Аврелия где-то сказано: пока ты живой, ты еще ее не видишь. А когда она явится, ты ее уже не видишь, потому что ты мертв... Я не о воображении говорю, а о некой безусловности.

— Ведь ее можно представить себе, ну, как образ воздуха, что ли, или там глубины. Например, когда она начинается и где ее пределы...

— А придумать и изобразить графически или там живописно? Во всех подробностях?

— Но ведь это будет не она, а лишь ее знак. Иероглиф, так сказать, которым можно условиться ее изображать, точнее, обозначать.

— Вот те, что вернулись оттуда, после клинической смерти, потрясенные пережитым, ни о чем, кроме

бесконечного коридора, не говорят, или о вспышке слепящего света за каким-то там поворотом...

— И у всех, в общем-то, один и тот же образ — коридор, поворот...

— А вот кому-то когда-то пришла в голову гениальная идея — прозреть ее в ожившем костяке и с косой в руках. Эти вещи знакомы всем почти с сотворения мира. Образ косаря. Ощеренный скелет. Улыбка от виска до виска. Ломучесть движений. Поблескивающий в лунном луче череп... поднятая коса — нужно же выкашивать погрязшее в сусте и греховности, зажравшееся человечество.

— И пластика танцевальная. Данс макабр.

— В духе Альбрехта Дюрера...

Примерно такой разговор. Запомнились образы воздуха или глубины. Улыбка освещенного лунным светом черепа, от виска до виска, изломанность движений. Весь набор ярмарочных ужасов: скрежет челюстей, лязганье зубов, цеплянье костяшками пальцев за одежду, устрашающий звук точки косы, жуткий скрип онемевших суставов. Леденящий душу хохот. Назначение срока явки на тот свет, срока уже необратимого.

Усопшего часто находят со взлетнутыми, скрюченными руками, словно перед концом он отпугивал каких-то адских птиц, с раззявленным ртом, в немом, застылом крике, с несомкнутыми веками над потухшими зрачками, с извернутым костоломной судорогой телом...

Потом родственники приводят в порядок весь этот кромешный результат ее прихода: складывают руки на груди, связывают кисти, поднимают скинутую на пол подушку, смывают со лба холодную липкость страха, подвязывают косынкой челюсть, чтобы не отвисала, кладут на веки по медной монете, чтобы утяжелить их, приглаживают вставшие дыбом волосы и всё... Всё!..

А покинувшая тело душа витает где-то поблизости, дожидаясь прошествия сперва девяти дней, а потом и сорока, и подводит итоги всему, что оставляет тут в сутолоке своей живой жизни...

Почему же, вспоминая Самойлова, Дезика, как звали его друзья, — такого жизнелюбивого и жизнеутверждающего, я прежде всего вспомнил наш разговор о смерти?.. Ведь Самойлов был такой на редкость гармоничный человек. Зная кое-кого из талантливых и, к счастью, реализовавшихся людей в разных сферах искусства, я никого не могу поставить рядом с ним по радостной открытости миру и готовности принять его таким, каков он есть. Всю нашу жизнь у нас на книжной полке стоит фотография, которую моя жена Лиля чудом сохранила со школьных лет. На снимке их компания восьмого класса. Несколько мальчиков и несколько девочек. Чудные лица тех времен! Среди них Дезик Кауфман. Густокурчавый плотный крепыш со сверкающими, смеющимися глазами, полными ума и серьезности. Да к тому же он поэт! Не мальчик, пишущий стихи, а поэт истинный, огромного таланта, со своим голосом, что было ясно всем с давней поры, с первых стихов. Лично мне — когда я случайно услышал — а это было сильно до войны — «Плотники о плахи притупили топоры»...

Познакомились мы с Самойловым в сороковых годах и продружили до самой его кончины. Странно, но в той жуткой жизни мы жили весело, часто встречались, шутили, выпивали, влюблялись в жен друг друга и посторонних девиц, устраивали смешные розыгрыши... Как говорится, игровая стихия была нам в высшей степени присуща. И Дезику чуть ли не больше всех.

Зная за многие годы нашей дружбы его семью, я хорошо чувствовал еврейское начало его личности при всем ее, повторяю, чарующе-гармоническом, так сказать, пушкинском складе.

Иногда трудно было понять, говорит ли он всерьез или валяет дурака, ведет ли он себя по своему естеству или устраивает какой-то балаган, театрик для себя, посмеиваясь над нами и получая от этого большое удовольствие. Взаправду ли ему по вкусу его драповое пальто с буклевой рябью, затянутое в резкую талию, «как у учителя танцев», и берет, сдвинутый набок, или фетровая шляпа с чуть загнутыми полями,

или какая-то многоклинная кепка с огромной путовицей посередке — «мой гороскоп ношу с собой», яркие галстуки или ядовитого цвета свитеры? Он ухмылялся в усы и, чуть пришепетывая, восклицал: «Меня одевают как куколку!»

Все это оценивалось и вызывало улыбку лишь до того мгновения, пока он не начинал говорить или, еще лучше, читать стихи. Тогда он был прекрасен, это была его форма существования.

Я довольно слышал декламирующих поэтов, и своими голосами, и нарочитыми, «поэтическими», и внятно, и невнятно, и громыхая, и почти шепотом, так слитно, что едва можно было разобрать слова. Некоторые читали превосходно и выразительно, и ритмично, и певуче, но всегда это были декламирующие или нарочито недекламирующие поэты, которые перед чтением принимали какую-то особую позу, встряхиваясь, изгибали шеи, словно петухи перед кукареканьем. Однако никто, кроме Самойлова, не читал так доверительно-проникновенно, с таким соответствием интонации смыслу, с юмором, вслушиваясь в потаенную музыку стиха. Впрочем, быть может, это говорит во мне мое пристрастие... Он читал, никого не желая ни в чем убеждать, он просто чуть приоткрывал некий до поры сокрытый уголок своей натуры и с радушием принимал тебя в свой глубинный мир, со своими видениями, людьми, пейзажами...

Так почему же, думая сейчас о Самойлове, перебирая в памяти сюжеты нашей общей жизни, в голову прежде всего пришла мысль о смерти? Быть может, потому, что он этот рубеж уже перешел и что это никак не укладывается в моей душе. Конечно, что и говорить, он навсегда останется в русской поэзии и в памяти тех, кто его знал и любил. Но среди живых-то его уже нету. А смерть и даже старость так не шли к нему...

Когда Самойлов вошел в возраст, почти ослеп, а холодные токи эстонского ветра со значением обжигали его лоб, настойчиво напоминая, что конец, в самом деле, не так уж и далек, он стал помногу писать. И стихи, и пьесу, и прозу, и непременно отве-

чал на все письма... Он стал писать, торопясь, но не то чтобы торопливо, а чтобы побольше успеть. Несколько раз в году он наезжал из Эстонии в Москву.

— Симон, — раздавался утром низкий голос в телефонной трубке, и мы уговаривались о встрече.

Я непременно бывал на всех его публичных выступлениях и раз от разу со стиснутым сердцем отмечал, что шаги его на эстраде становились все зыбче, а стекла очков — толще, да и рука его все чаще непроизвольно выдвигалась вперед — не налететь бы на что-нибудь ненароком...

А может быть, мои мысли о смерти связаны с тем, что и мои годы все быстрее несутся под горку, приближая и меня к этому пределу. Да, что и говорить, уходит наше поколение, сильно побитое войной и всем тем ужасом, что захлестнул нас потом... Вот и приходит конец. И именно поэтому память все чаще устремляется к началу нашего пути, к нашим истокам, к нашим гнездам. Почему-то хочется замкнуть дугу от рождения до смерти.

Гнездо Самойлова, дух которого Дезик всегда нес в себе, я знал хорошо. Площадь Борьбы, две комнаты в большой коммунальной квартире на шестом этаже, ореховый гарнитур конца века с перламутровыми инкрустациями, люстра с зелеными подвесками...

Отца Самойлова звали Самуилом Абрамовичем. Он был врачом-кожником и работал в Областной клинической больнице, неподалеку от Рижского вокзала, который тогда еще назывался Виндавским. Лечил больных там до войны и, вернувшись, нового места искать не стал, а пришел в свою же клинику заведующим отделением. Семья Кауфманов была тихой, скромной, безо всяких претензий и на редкость сердечной. Отец — молчаливый, сосредоточенный, как и полагается врачу его специальности. Зато мать — чрезвычайно общительная и говорливая, как птица. Во всех конфликтах своей родни она была третейским судьей, непререкаемым авторитетом. К тому же она славилась своим гостеприимством, и все дни рождений праздновались у них на площади Борьбы. Зайти к Кауфманам и уйти, не выпив чаю и не съев кружка

свежеиспеченного пирога, было невозможно... Все это было давным-давно...

Потом Дезик уехал со своей новой семьей жить в Эстонию, в Пярну, и его наезды в Москву были, как правило, краткими и уплотненно-деловыми. Одного его теперь застать было почти невозможно, он был окружен свитой почитателей, которых год от года становилось все больше и больше. Популярность и значение его росли, и каждая следующая поэтическая генерация приносила ему на благословение свои стихи. В последние годы, когда мы появлялись у него на Астраханском, там всегда уже сидел кто-нибудь из знакомых, поговорить на старый манер толком удавалось редко... А тут еще всегдашнее непрекращающееся застолье. Две-три рюмки, и общение уже теряло почти всякий смысл... Но дружба нас связывала удивительная. Ведь не случайно же на двух книжках стихов в дарственных надписях стояли слова: «Моим вечным друзьям...» Кроме всего прочего, это означало, что, встретясь мы после сколь угодно долгого перерыва и что бы ни случилось за это время у каждого из нас, мы кидались в разговоры друг с другом так, словно расстались только накануне вечером, не договорив о самом важном...

Прошло уже несколько лет, как Самойлова не стало. Он умер завидной смертью, смертью праведника. Не болел, не мучился, а упал на поэтическом вечере в Таллине.

— Идите, ребята, мне лучше, — сказал он, едва придя в себя. — Идите, ничего страшного, сейчас отойдет, — гнал он столпившихся вокруг, хотя, думаю, понимал, что с ним происходит. Он ведь был очень проницательный, Дезик, и желал в тот миг только одного — остаться в одиночестве, чтобы сосредоточиться и уйти спокойно. Но он еще не видел Смерти, потому что был жив.

И когда я думаю о смерти Давида Самойлова, а я теперь очень часто о ней думаю, я всякий раз вспоминаю, как умер его отец, Самуил Абрамович, и мне почему-то хочется рассказать об этом.

Тогда я еще служил в театре... Значит, тому во

всяком случае около сорока лет... Господи, как летит время!..

Как-то на рассвете позвонил Дезик и сказал, что папа умер на даче, в Мамонтовке, и что там никого нет...

Я тотчас поехал. По дороге вспоминал этого милого немногословного старика. А лет ему было, наверно, поменьше, чем мне сейчас...

Я вспомнил, как когда-то на Мархлевке, где жили потом родители Дезика, отдав свои две комнаты в коммуналке молодым, праздновали какой-то день и, как обычно, валяли дурака, паясничали, кто во что горазд, пели всякую муру вроде Дезькиной «Было у тещиньки семеро зятьков...». У меня тоже был свой номер, который проходил всегда с успехом. С неимоверным акцентом, подхваченным у моей минской родни, с добавлением жаргонных словечек. Я пел в духе синагогального кантора «Во поле березынька стоя-ала. Во поле кудрыява-ая стояла! Ой, вейз мир, она стояла, ой, а клек цу мир, она стоя-ала!..» Это вызывало смех, и все бывали довольны. Хохотали и старики. Самуил Абрамович сказал, что во мне играет «а пинтеле ид» — еврейская изюминка, и стал просить, чтобы я спел еще что-нибудь в этом роде.

И вдруг меня словно подхлестнуло... У нас издавна в доме среди прочих граммофонных пластинок, еще с дореволюционных времен, была одна с еврейскими молитвами, которые пел тогдашний знаменитый на весь мир кантор. Где-то в далекой памяти моей сохранились интонация и характер мелодии. Языка я не знал и не знаю. Дома у нас не говорили на идиш. Зато я видел «Колдунью» в Еврейском театре с разбитными хасидскими песенками, с немыслимой пластикой... И прямо словно кто меня толкнул в спину — я встал. И помню, долго стоял так, пока за столом не возникла какая-то удивленная тишина. И тогда я тихо-тихо начал фальцетом напевать что-то в духе молитвенной пластинки. Я произносил какие-то звуковые сочетания наподобие слов, некое звукоподражание в интонации еврейской речи с раскатистым «Р-р-р!», с четким речитативом и долгими напевными ру-

ладами, с затаенной печальной яростью. И по тому, как все с напряжением вслушивались, особенно старики, которые пытались разобрать вроде бы такие знакомые слова, я понял, что мой номер удался. Пропев трагическую часть этой молитвы, я, так сказать, вошел в роль фанатичного синагогального тенора, тем более что молитва эта была, скорей всего, отпевальная, и почувствовал, что у меня сжимается глотка и туман застилает глаза. Я вдруг резко оборвал печаль и неожиданно не только для всех, но и для самого себя, затянул разухабистую хасидскую плясовую, вроде тех, что теперь играют в ресторанах за особую плату. Тут все заулыбались и задергались, сидя на стульях... Потом снова цезура, и словно похоронные дроги, тарахтя по булыжнику, не спеша въехали в этот визгливый карнавал и прервали мои веселые вопли с выпученными глазами и большими пальцами «у жилетки»... Ликованье жизни кончилось, пришло время расплаты за все... И снова души вознеслись к Богу, жесткому еврейскому Богу, которого нелегко умилостивить... Что поделаешь, такой уж несговорчивый этот Бог...

Я замолчал. Наступила тишина. И вдруг раздался Дезькин голос:

— Папа, ну перестань... Ну что ты, в самом деле, ведь это дурачество, шутка!..

Самуил Абрамович виновато улыбнулся и повернул ко мне мокрое от слез лицо. Он был искренне смущен оттого, что поддался минуте слабости и давние глубинные волны выплеснулись ненароком наружу, на всеобщее, так сказать, осмеяние. Но никто не смеялся, наоборот, все были растроганы.

— А что ты пел? — спросила взволнованная Цецилия Израйлевна.

— Ничего, просто так, — ответил я.

— А на каком языке? На арамейском? — спросил Самуил Абрамович. — Все слова какие-то знакомые, но ничего понять нельзя.

— Да ни на каком. Это просто звуки.

— Удивительный вы народ. — сказал кто-то из неевреев — Просто звуки, а старики плачут...

Потом меня много-много раз заставляли петь эту «еврейскую песню», как ее с тех пор называли. Все было отрепетировано, звучало лучше, искуснее, но такого впечатления, как в тот первый раз, уже не было. Хоть у стариков всегда затуманивались глаза...

Вот это я и вспоминал по дороге на дачу, где лежал покойный Дезиков отец.

А назад в Москву мы ехали на грузовике. Дело было в воскресенье, и вызвать перевозочную машину из районных учреждений оказалось, как и все в нашей жизни, невозможным. Повезло, что случайный шофер решил подкалымить и повез. По дороге наломали хвойных лап, уложили Самуила Абрамовича поаккуратней, сверху пикейное одеяло, а на него тоже насыпали хвои, на случай, если кто заглянет в кузов. Мало ли...

...Остановились у приемного покоя.

Шофер вдруг стал нервничать.

— Давай-давай, выгружать! — визгливо торопил он.

— Куда?

— Куда хочешь... Давай в темпе... Мне ехать пора. Верно, что нельзя с вашей нацией дела иметь... Понятно говорю? Рассчитывайтесь со мной, и меня тут и не было...

Возле приемного покоя стояла обычная бульварная скамья. Шофер, оглянувшись по сторонам, откинул борт, и я с ним, надрываясь, стали вытаскивать несчастного Самуила Абрамовича... Почему-то тяжесть показалась неимоверной, тело просто вырывалось из рук. Шофер, стараясь не глядеть на покойника, сказал устрашающе:

— Учти, если номер запишешь или еще там какие фокусы — дачу спалю.

Пока я старательно укладывал хвою на одеяло, грузовик газанул и только его и видели.

И мы с Самуилом Абрамовичем остались вдвоем в воскресный день ранним утром у дверей приемного покоя Областной клинической больницы...

Я долго колотил в дверь, пока заспанный санитар не отворил щелочку.

— Чего?

Я объяснил и показал на скамейку. Дверь тотчас захлопнулась, и было слышно, как накидывают для безопасности железный крюк. Снова принялся я колотить в дверь. В утренней тишине больничного двора мой стук раздавался, как начало погрома. Вдруг из-за домика, видно, из другой двери, появилась фигура в накинутом на плечи ватнике.

— Чего надо?

Торопясь, я принялся излагать свою просьбу.

— Гляди, — санитар указал на стеклянную вывеску возле двери. — Ему спешить некуда. Мы здесь для живых. Нынче что, воскресенье? Они, значит, с девяти. Вот ихние работники придут, возьмешь у них каталку и отвезешь.

— Куда?

— На кудыкину гору... В морг!..

— Пожалуйста, дайте каталку. Я мигом отвезу, а вас отблагодарю. Пожалуйста... — Мне казалось, что вежливость — универсальный ключ.

Санитар, ни слова не говоря, повернулся и ушел за домик. Потом загремел крюк, дверь отворилась, и сразу же за дверью я увидел вожделенную каталку.

— Ну неужели жалко дать. Что бы я с ней сделал? И никто бы не узнал.

— А вы зря не разговаривайте, молодой человек. Давайте, что хотели. А то ведь я и передумать могу. Вот не войду в положение, и все.

Я затормошился, зашарил по карманам, нашупал, что надо, и протянул санитару.

— Войдите, войдите, пожалуйста, в мое положение... — У меня прямо кровь отлила от сердца. — Хватит? — с тревогой спросил я.

Санитар внимательно разглядывал бумажку.

— Да разве этого добра когда хватает? Обеднели, что ль, все? Документ давайте.

— Какой?

— Свой. Э-эх, дети. Сладите каталку — верну.

— У меня нет с собой ничего, — сказал я сразу севшим голосом.

— Ты что, со мной шутки шутишь? — сказал санитар с яростью в голосе. — А ну, выходи из приемно-

то... — и он начал наступать на меня, вытесняя из коридорчика.

— Подождите-подождите, — чуть не закричал я. — Ведь неудобно же получится. Около вас на уличной скамье лежит мертвый человек.

— Неудобно знаешь что бывает?

Тут меня осенило. Я торопливо начал стаскивать куртку. Утренний холод прошиб меня насквозь.

— Вот залог. Возьмите куртку. Привезу каталку — вернете. Она подороже стоит, чем эта железка.

— Закурить есть?

Я кинул. У меня отлегло от сердца.

— Берите все.

— И на том спасибо. Нищие дети, честное слово. Вот до чего дело дошло... Морг — там. — Он указал на бетонное здание, похожее на заводской цех...

Я подкатил каталку к широкой двери, когда оттуда выглянула, видимо, только что пришедшая дама в очках.

— Что везете?

— А что сюда возят? — ответил я устало. — Покойника везу.

— А каталку где взяли?

— Где надо, там взял. — Во мне снова закипала злость.

— А вы не грубите. С вами вежливо говорят.

— Куда везти, лучше скажите вежливо.

— Подождите, не спешите. Здесь спешить уже поздно. Документы давайте.

— Какие документы?

— Как какие? Справку о смерти.

— Так ведь вот он.

— А кто знает, что он мертвый... Повторяю, справка есть?

— Вот, из мамонтовской поликлиники.

— А из милиции? Что вы ему не помогли на тот свет отправиться.

— Да что вы такое говорите? — Меня прямо передернуло от ужаса.

— Много таких случаев. Могу рассказать.

— Я не знал, что из милиции надо, — решительно сказал я и развел руками.

— В таком случае мы его не возьмем, — сказала дама, поворачиваясь, чтобы уйти.

— То есть как? — Я готов был рычать от отчаяния. — Это отец моего друга. Да вы его, наверно, знаете, это наш врач, доктор Кауфман.

— Я, кажется, вам уже объяснила, молодой человек, без акта из милиции принять не смогу.

— Его же здесь все в лицо знают. Заведующий кожным отделением...

— А по мне хоть заведующий Красной площадью, — тараторила она, ничего не слыша, ни во что не вникая. — Акт есть — давайте, нет? — нет!

— Послушайте, — сказал я. — Сейчас вам просто станет стыдно. — Я откинул с головы Самуила Абрамовича угол пикейного одеяла и еловую ветку.

— Боже, так ведь это Кауфман! — воскликнула она, изменившись в лице и как бы возвращаясь к реальности. — Да что это вы надумали?.. Самуил Абрамович... Ладно, возьму грех на душу, давайте справку.

Я протянул ей бумажку. Она внимательно ее прочла, шевеля губами, и все человеческое вновь стерлось с ее лица.

— Это же областная справка. А Кауфман прописан где? В Москве. А справка должна быть с места прописки. Нет, ничего поделать не могу. Я не смогу его оформить как положено.

— Что значит «как положено»?

— Записать соответствующим образом. Необходимо идентифицировать документ и покойника.

— Но вы же его узнали?

— Лет пятнадцать работаем вместе. Он поразительно сохранил свой облик. Смерть пощадила его.

— За чем же дело стало? Вы же интеллигентный человек...

— Вы моей интеллигентности не касайтесь!.. Дело за справкой. Любая проверка может заподозрить меня бог знает в чем.

— Ну, в чем, например?

Говоря это, я потихоньку вдвигал каталку в помещение морга. Вот вдвину, решил я, на всю длину, и брошусь бежать прочь. А куртка? Черт с ней.

— Не надо, не надо, не самоуправничайте, — заметила регистраторша мой маневр. — Давайте все решим мирно, деликатно. Покойник был такой деликатный человек.

Я снова стал приходить в ярость.

— А что бы подумал этот деликатный человек, если бы услышал все, о чем мы с вами говорим? Вот получил бы удовольствие.

— Морг — режимное учреждение, и подчиняется оно не больнице, а еще кое-кому... — зашептала она. — Я надеюсь, это между нами... У них очень строгий учет всей документации... Аркадий Михайлович! — вдруг с облегчением воскликнула она. — А вот и наш заведующий.

К дверям приближался почтенный господин в годах.

— Доброе утро, товарищи, — бодро приветствовал он нас. — С хорошим днем.

— Аркадий Михайлович, — перебила его регистраторша. — Этот гражданин доставил нам тело скончавшегося доктора Кауфмана.

— Ой-ой-ой! Кто бы мог подумать! Он так неплохо выглядел последнее время... Да, Самуил Абрамович, да... Применительно к смерти мы все в одном положении, — заведующий паталого-анатомическим отделением печально вглядывался в лицо покойного. — Только одни скончались, а другие еще нет. Непреложный закон природы! — воскликнул он со вздохом. — Где его документы?

И все началось сначала.

Конечно-конечно, ему бы не знать Кауфмана, он с ним полжизни проработал, но инструкция есть инструкция. Это же служебное преступление. Нет-нет, это решительно невозможно...

Я зажал себе рот ладонью, чтобы не завыть в голос...

Конец этой истории у меня в тумане. Я хватал такси, гонял в районную поликлинику и милицию.

Всюду что-то доказывал, а Самуил Абрамович лежал на каталке перед дверью морга...

Наконец я отвез каталку в приемный покой, но там уже произошла смена. Куртка моя висела на гвозде. Я подошел к ней и хотел было взять, как хорошо выспавшаяся санитарка остановила меня.

— Цыц!

— Это моя куртка.

— Я у вас ее не брала.

— Тут до вас товарищ был...

— Вот у товарища и получите.

— А когда он будет?

— Значит, что сегодня? Воскресенье?.. Так... Понедельник, вторник... В среду.

— Ясно, — сказал я, понимая, что спорить бесполезно.

— А потом еще кто-нибудь заявится, скажет моя...

— Все в порядке, все в порядке, — замахал я руками. — Успокойтесь...

— Его, видишь ли! — продолжала заводиться она. — Тут охотников набежит омет, только свистни... Куртка, видишь ли, его... Вынеси ее на Крестовский рынок...

Оценив свою полную несостоятельность, я, ни слова не говоря, повернулся и почему-то побрел к моргу. Так, видно, преступники возвращаются на место преступления.

Беспрепятственно прошел я в широкие двери, спустился по пандусу в подвал и пошел по коридору. Серый сумрак наполнял помещение. Солнца будто бы и не было... Бетонный гулкий пол, бетонные тупые стены, железные двери. Впечатление ада. Казалось, что должен еще раздаться откуда-то душераздирающий хохот... Но была тишина... А может быть, это скорее похоже на коридор того самого учреждения, кому подчиняется морг?

Куда же они дели Самуила Абрамовича? Я остановился у ближайшей двери и приоткрыл ее. Из узкого окошка сочился дохлый свет. Я пригляделся — никого нету. Пустые бетонные нары и подвальный холод. Ужас!.. Я приоткрыл другую дверь — ничего, тре-

тью — пусто. Но нет, в уголке нижней нары что-то маленькое виднеется, какая-то закорючка, светлее, чем бетон.

Я подошел, вглядываясь. Меня начало как-то трясти. То ли от холода, то ли еще от чего. Пройдя несколько шагов в сторону нар, я понял, что это крошечный человечек, трупик, величиной с мою ладонь, скрюченный, закоченелый, голый. Ох! У меня упало сердце... И стало ясно — вот она, смерть. Это она! Я ее вижу! Ни «уже», ни «еще», а вот она самая. Она только родилась, эта смерть, и еще не выросла до той, что ходит с косой. Но вырастет, можно не сомневаться. Ее повернутое ко мне личико с ужасной, вроде бы застылой улыбкой, оповещало меня об этом. Я попятился, вышел и прикрыл беззвучную дверь... С тех пор бессчетное число раз являлась она мне во сне. И всегда он один и тот же: сиреневый сумрак, тишина и тоненький частый стук, будто кто-то маленьким пальчиком стучит в дверь... И не показывается, а все стучит и стучит... И я твердо знаю, что это она напоминает о себе. Вот, мол, я тут, рядом...

КАК НАЧАТЬ РАССКАЗ

Пожалуй, этот рассказ надо начать вот как.

До войны в подвале, что в кооперативном доме на Старо-Пименовском, был Клуб мастеров искусств. Потом он переехал на Пушечную и стал называться ЦДРИ... А тогда — Клуб мастеров искусств. Это было любимейшее место пребывания и выпивания великих театральных стариков. Господи, как их в то время было еще много!.. А в середине войны туда въехала Оперно-драматическая студия им. К. С. Станиславского, куда я поступил в 43-м, еще не доучившись в институте.

Директорствовал в Студии костистый армянин по имени Иосиф Артемьевич Рафаилов, живший как раз в том же дворе. Невдалеке от подъезда, ведущего в подвал, была врыта скамейка, на которой с раннего утра сидел директор, видел всех своих подопечных, спешащих на репетиции и занятия, орлиным взором окидывал входящих и, в ответ на их приветствия, неукоснительно поднимался со скамейки, с трудом, казалось, раздвигал губы в сухую улыбку и произносил скрипуче:

— Приветствую вас-с.

Он со свистом втягивал воздух, словно на расстоянии проверяя, не пахнет ли от студийцев чем-либо зазорным.

Такая порода театральных людей давно уже перевелась — почтенного облика, в кавказских блузах, застегнутых под подбородок на мелкие пуговички, сама любезность в обхождении с посетителями любых рангов, с

выхоленными ногтями, с бородой, тщательно выбриваемой дважды в сутки, по утрам и вечером, перед спектаклями, пахнущих «Шипром» — в то время вполне интеллигентским запахом. Они скрытно попивали коллекционные коньяки, подымливали «Герцеговиной Флор», табачком, которым набивал свою легендарную трубку сам «хозяин», хотя толком и не курили вовсе, имели не одну связишку с театральными дивами, но в глубокой тайне, на людях поучая, что «в своем монастыре...» и так далее. Услышать от них непристойное слово означало либо уходить из театра на все четыре стороны, либо быть авансированным высшим доверием, и от тебя лишь зависело, как его развить — благо ли оно или «волчья яма»...

А может быть, лучше начать с другого?

...У театральных администраторов низших степеней из душной атмосферы «мата» выбраться просто невозможно. Матерились все по любому поводу, в любое время дня и ночи и очень витиевато.

— Знаешь, ты посиди здесь, а я пойду к едреной матери!..

Это в случае, если ты ему осточертел или он чем-нибудь занят. Такой вот с лукавой охотой станет звонить из своего кабинетика в комнату через стенку к зав. труппой, измененным голосом почтительно подзывать его к телефону, а когда тот отвечал своим особым формальным и неприязненным голосом, без цезур: «Драматическийтеатрименистаниславскогослушает!» — сердечным шепотом произнести в самое жерло телефонного микрофончика: «Ты — поц!» — и, захохотав как филин, шмякнуть трубку на рычаг, чтобы буквально через минуту попросить кого-нибудь, случайно зашедшего в администраторскую, вызвать к телефону зав. труппой Александра Захаровича и в ответ на его обычное — «Драматическийтеатрименистаниславскогослушает» — пропеть в трубку со страстью: «Слушаешь?.. Эх ты, поц!..» За такими вот забавами протекает время до конца репетиции или спектакля, когда можно будет собираться домой, но на прощание не отказывая себе в удовольствии, уже в пальто и шапке, снова подойти к телефону и, набрав номер, теперь уже своим, узнаваемым из тысячи голосом, проговорить:

— Слушай, тебе звонили сейчас?.. Ну и что сказали?.. Что?!.. Что ты поц?.. Ай, хулиганы!.. Ну, и что ты по этому поводу думаешь?.. Конечно, хамье!.. Но ведь все-таки... может быть... глас народа — глас Божий... — И он загудел, как ему казалось, по-шаляпински: — Ты по-оц, ты по-оц и сам то-го не знаешь, а это всем известно-о. Идие-от!..

Вот так тешили себя ядреные весельчаки-непристойники, шутники и балагуры провинциально-опереточной выучки, полностью нашедшие себя в этой полуработе — полухалтуре, всегда при деньгах, не при больших, но все-таки, которых хватало, чтобы жить по-скромному, но не в долгах, чтобы можно было кое-когда сходить на бега, чтобы у супруги было к случаю новое платье и чтобы дети или внуки учились немецкому у старух, бывших гувернанток в бывших домах или что-то вроде того. В те годы старухи эти еще не перевелись в общих квартирах где-нибудь в арбатских переулках или на Метростроевской, в которую переименовали Остоженку. Комнаты их обычно бывали забиты полуразрушенной мебелью, некачающимися качалками, фанерными шляпными коробками на зеркальных шифоньерах, семью слониками на диванных полках да вышитыми бисером подушечками-думочками, как их называли в мирное время, чтобы класть под ушко и думать, и думать... Пышная герань на подоконниках да потраченные временем коврики возле никелированных кроватей... Старухи эти за малую плату ходили к толстогубым чадам начинающих оживать мещан свободных профессий. И из их тоже захламленных квартир то там, то здесь начали раздаваться хриплые петушиные выкрики: «Морген-морген, нур нихт хойтэ, заген аллес фаулен лейте!» Немецкие слова звучали почти как идиш. И отцы или деды, уловив знакомые местечковые созвучия, хохотали, как бундюжники, так что в буфете звякали граненые стаканы. У театральных администраторов всегда бывала маца на «пейсах», они глушили водку, что твой мужик, рассказывали жаргонные анекдоты, заранее хохоча так, что не слышно было слов, и могли, высунувшись из окошечка администратора, крикнуть отошедшему в обиде командировочному, поначалу ими почему-то отвергнутому:

— Эй ты, шлеймазл, получи уже свой приставной стул!

И «шлеймазл», пробурчав по-вологодски на «о» какую-то периферийно-благодарственную фразу, кидался назад, к окошечку, и хватал вожделенный квиточек.

Тогда было райское время для театров. И спектакли недурные, и публики хоть отбавляй. Тогда каждая премьера была похожа на премьеру, с цветами от поклонниц, аншлагами, толпой перед подъездом, толпой перед актерским входом, банкетом, который господа артисты непременно истребывали с авторов. И наши любимые администраторы устраивали, кто в «Арагви», кто «у Филиппова» прекрасные ужины, а сами скромненько сидели где-нибудь на уголке стола, ели чуть-чуть, потому что вдоволь напробовались на кухне, пока официанты сервировали стол, и смущенно улыбались, встав, когда пили благодарственную чарку за здоровье нашего ангела-хранителя, без которого уж не знаем, что бы мы делали!.. За Якова Мойсеевича, ура!

А ведь и правда, что?.. И бокал от переполнения чувств вздрагивал в пальцах цепкой руки с, мягко говоря, вполне неухоженными ногтями. Они, эти ангелы-хранители, как никто, умели создавать вокруг себя атмосферу уверенности и свободы... Это в первые-то послевоенные годы!

Наш Яков Мойсеевич сидел в комнатке с окошечком и кричал через стенку в кассу:

— Эмилия Ароновна! Что у вас загнуто?.. А что можно отдать? Значит, за теми, что вы сказали поперед, к вам придут из магазина «Консервы». Да-да, у Никитских ворот. Вам же нужно что-нибудь... Ах, оставьте, это я так шучу. А в управление театрами я позвоню... Поставим стулья. Пусть они горят огнем со своими шиксами... Что вы сегодня обижаетесь, как цаца? Блестя-яще!..

Это свистящее, шипящее, заикающееся «бле-естя-яще!», разносящееся по вестибюлю, означало, что дела в театре идут путем, что, если в самый раскурортный сезон кому-нибудь будет нужен билет куда угодно, в вагоне любого класса, или тамбовский окорок на свадьбу племянника, или маляры для ремонта квартиры, или

лекарство без рецепта, надо только заикнуться: «Дядя Яша...» И тут же коротенький звоночек куда-то, и громогласное «бле-естя-яще!» означало, что и билет есть, и окорок уже закопчен, и что маляры с ведерками и кистями ждут, и в аптеке все уже договорено... Да-да, с администраторами надо дружить безо всяких фанаберий, а не подлизываться к ним по всякому частному поводу, униженно выпрашивая: «Ну дядечка... ну Яшечка... ну пожалуйста...» Нет, надо их просто любить, а значит, испытывать чувство, и тогда... тогда Сезам отворит вам почти любую дверь... Да, администраторов надо просто любить, тратя на общение с ними и сердце, и душу, и остроумие, и веселье, и радуясь возникшим простым человеческим отношениям...

А хорошо бы, наверно, начать иначе.

Растворить дверь заместителя директора театра уже посложнее. Этот кабинет обставлен подлинной мебелью, купленной по случаю для какого-нибудь «Дворянского гнезда» или «Маскарада», списанной затем из театрального мебельного склада и навсегда обретшей свое место у замдиректора. Стены у него в кабинете обтянуты настоящим штофом, тоже из театрального склада, на окнах и двери драпировки, которые можно плотно задернуть в случае особой нужды и отделиться от остального суетливого и громкоголосого мира, от фойе, где днями идут репетиции, а по вечерам шелестят шаги дорогих наших зрителей, приоденшихся и прихорошившихся специально для посещения театра. Там, в кабинете, пахнет, как в дорогой парикмахерской, ароматами хороших духов и всяких там фиксатуаров, примешанных к медвяному запаху трубочного табака — дымящаяся трубка обычно лежит в пепельнице. На стенах портреты основателей чего угодно. Журнальный столик, заваленный сводными афишами и премьерными анонсами, вокруг — мягкие кресла, тоже из какого-то спектакля, в которых удобно раскинуться, отдыхая. Торшеры с глухими абажурами, ну конечно, для интима, из каких-нибудь «Глубоких корней», и горка красного дерева с затянутыми шелком стеклами, за которыми многозначительно посверкивают хрустальные бокалы. Это не пропыленный реквизит, а весьма активные предметы,

их то и дело извлекают наружу, наполняют сказочными напитками, принесенными доброхотами из магазина «Грузия», что по соседству, и беседуют о том о сем, ровно бы невзначай придвигаясь к весьма существенным темам и устанавливая по ним полное взаимопонимание. Ведь покой, тишина, ароматы и интимность этого кабинета и не предполагают иного...

А может быть, стоит попробовать так?

...Рядовые контрамарочники раздеваются, как и все смертные, в зрительском гардеробе. Те, кто чуток поважнее, — в комнатке администратора, вешая пальто на вбитые в стену крючки или на гвоздики за занавеской, как в бане. Гости же заместителя директора — у него в кабинете — там рогатая вешалка из «Дяди Вани» — или перекидывают пальто свои через спинки кресел, бросая поверх, безо всяких церемоний, заграничные шарфы.

А самые-самые желанные гости, одарившие театр своим посещением, раздеваются даже не у заместителя, а в кабинете самого директора или в его комнате отдыха, ежели таковая имеется. При них дежурят несколько охранников, не из театра, конечно, а из органов, блюдущие самого раздорогого гостя, да еще какие-то служивые, привезшие с собой особые чемоданы со спецпитанием, сластями и фруктами исключительно для своих хозяев и раскидывающие скатерти-самобранки безо всяких церемоний прямо на столе директора театра, где, угнетенные толщенным стеклом, покоятся списки труппы и еще кое-какие основополагающие документы...

И волнения и страх охватывали театр сверху донизу. Я вспоминаю, как зав. гримерным цехом, предупрежденный, что кто-то, кажется, Ворошилов, будет на спектакле и может зайти за кулисы — сановные интересуются, а что там такое происходит и не ходят ли там полуодетые артисточки, — кинулся очертя голову к себе в гримерную, вспомнив, что пол давно не мели, но веника нигде не нашел и, остервенело матерясь, схватил свой пиджак, к слову сказать, трофейный, и принялся, поднимая клубы пыли, заметать им мусор в угол...

...Нет, все-таки я начну вот с чего...

Помню, как в студии Станиславского в должности замдиректора появился вдруг Александр Морисович

Данкман — один из крупнейших воротил послеэпоховского зрелищного дела. Продержался он недолго, но у нас его никак не могли забыть и всегда поминали добрым словом, потому что все понимали, что администратора такого класса им уже никогда больше не увидеть.

Была в тридцатые годы организация, которая называлась ГОМЭЦ. Это, конечно, сокращение, которое расшифровывается так: Государственное Объединение Музыки, Эстрады и Цирка. Так вот, Данкман и был главой этого объединения. Все гастроли всех эстрадных артистов, музыкантов, циркачей, все отправки за кордон советских мастеров разных жанров и приглашение тамошних эстрадно-цирковых звезд происходили по решению Александра Морисовича. Работа его в ГОМЭЦе, которая принесла немалый доход государству, кончилась, естественно, тем, чем не могла не кончиться в те годы. Данкман был арестован как шпион и просидел в лагерях с десяток лет.

Круглолицый, невысокого роста, в безупречно сшитом костюме, Александр Морисович, что бы ни случилось, никогда не повышал голоса, говорил внятно и звучно, как коренной москвич, в обхождении был внимателен, со всеми любезен, приветлив и славился тем, что неукоснительно держал свое слово. Ну, мог ли такой хорошо воспитанный, учтивый господин, от которого пахло «Лориганом» Коти, настоящий барин во всех своих повадках, да еще с такой биографией — «враг народа», иначе не назовешь, — нравиться выдвиженцам из рабоче-крестьянской среды, которые к тому времени уже заняли почти все ответственные посты в сфере искусства? Их рекрутировали то из актерской братии — тех, кто побездарнее, тех, кто поусерднее ходил в начальствующие кабинеты, — то из технических цехов театра, того, кто там только мешал работе. И они, эти счастливчики, отныне облеченные властью, особенно тщательно блюли субординацию и авторитет своего нового положения. Можно ли себе представить, чтобы Станиславскому, Немировичу или, скажем, Сумбатову-Южину пришло бы в голову поручить руководство театром электрику средней квалификации, верховому с колосников либо артисту из разряда «сотрудников»? Но

вот при советской власти эти выскочки дождались своего звездного часа. В их среде Данкман неизбежно был чужаком, и все его деловые успехи они воспринимали как личное оскорбление. А тут, как назло, театральное хозяйство было при нем в образцовом порядке, все цеха работали на редкость исправно, да и за кулисами пьющий люд выпивал корректно, а не злодейски, как теперь.

Александр Морисович никогда не куражился на начальственных увеселительных сборищах с гулом мата, лапаньем баб и непременным пеньем военных песен, не корешил с «власть имущими», ни с кем из них не переходил на «ты», как бы не замечая их «тыканья» и полной невозможности произнести его отчество — «Морисович». Они называли его не иначе, как «Ирисьич».

Из кабинета Данкмана, повторяю, никогда не раздавались гневные голоса, потому что ему не надо было криком добиваться выполнения своих приказов, как выдвиженцам на их новом поприще. Никогда не слышалось оттуда и конское ржание — значит, ни похабных анекдотов, ни пошлых сплетен никто там не рассказывал. «Как у Лександра Морисыча все чинно-благородно, — говорили наши старые театральные уборщицы. — Это вот — человек! Ни пакости никакой, ни пустой посуды, ни энтих гандомов мокрых в пепельницах, тьфу ты, прости Господи!..» А в театрах, что уборщицы говорят, то правда...

Одним словом, Данкман не пришелся, да и не мог прийтись ко двору советской власти. И не только, и даже не столько в силу своей социальной чуждости, сколько из-за того, что вел дело как хозяин, в старом понимании этого слова. Он брал на себя всю ответственность за каждое решение, знал все про всех и самовластно распоряжался всем и всеми, практически не советуясь с начальствующими лицами. Он честно, не жалея сил, работал на государство. Когда он руководил ГОМЭЦом, его гастролеры и сопровождающие их лица выполняли, конечно, все порученные им тайные задания Лубянки, но даже это не могло перевесить того, что сам он так и остался до конца внутренне независимым. Именно поэтому он был обречен. Он исчез так же внезапно, как и появился, безо всяких разъяснений и сплетен на сей счет...

...Вот видите, я так и не могу решить, с чего же мне начать этот рассказ, но зато точно знаю, чем его закончить.

Как-то я был назначен режиссером на пьесу (к слову сказать, это был «Опасный путь» Виктора Некрасова), ставить которую пожелал сам Б. И. Флягин, в то время начальник Московского управления культуры.

Однажды он вызвал меня к себе в присутствие. Дело шло к вечеру, управление опустело, и из сотрудников уже никого не было, кроме его секретарши, выжидавшей, должно быть, когда хозяин уйдет. Я объяснил ей, что Флягин велел мне прийти. Она снисходительно улыбнулась и сказала, что вот телефон, по которому я должен вызвать его машину, когда тому придет время. А главное, чтобы я не выпускал его одного на улицу. На это, мол, есть строжайший приказ.

— Чей? — почему-то спросил я.

— Мой, — ответила она без улыбки.

— Ладно, — сказал я.

И не успел я толком оглядеться, как секретарша исчезла, словно ее и не было совсем. Стало как-то неуютно...

Я подошел к двери кабинета. Это была хорошая дубовая дверь из дореволюционных времен. Я заставил себя тихонько, чтобы не скрипнуть, приоткрыть ее. За первой дверью была другая, обитая чем-то дорогостоящим. Я нажал на ручку... Здесь я бывал и раньше, на обсуждениях спектаклей. Если их разрешали играть, то составлялся перечень обязательных поправок...

Свет не горел, хотя за окнами уже смеркалось. Флягина в кабинете не было. Я не знал, что делать. Ждать? Не ждать? Если ждать, то где? А может, здесь есть еще какая-то тайная комната? Стоя у дверей, я как вошел, так и не сдвинулся с места — я знал, что мои башмаки скрипят — и принялся оглядывать кабинет. Вдоль стен — книжные шкафы. В простенках — портреты вождей. Все чин-чином. Стол для заседаний и много стульев вокруг. На огромном письменном столе — штабели папок с пьесами или еще с какими-то

делами. Массивный прибор старинной работы — хрустальная чернильница с бронзой и какая-то тоже бронзовая фигурка. Я постепенно успокаивался, полагая, что раз этот секретарский цербер меня пропустил, значит, я отныне действительно посвящен и мне положено тут находиться, хоть одному, хоть как. Я внутренне расслабился, и взгляд мой упал на задернутый занавесью огромный несгораемый шкаф. Занавес был чуть откинут, и виднелись золотые буквы «Мюръ и Мерилизъ» — вот, значит, где его реквизировали в свое время, благо универсальный магазин находился напротив Управления, на той стороне Неглинной. Вдруг словно ветерок прошелестел по кабинету. Я дернулся на звук и замер от неожиданности: в центре стола, на месте, обычно расчищаемом для работы, ничком лежал начальник. С боков он был скрыт от любопытных взглядов штабелями папок, а темени не было видно за письменным прибором и мраморным пресс-папье. Я никогда еще не попадал в такую ситуацию и не знал, как себя положено вести приближенному лицу, каким я теперь оказался. В тот момент я больше всего ненавидел сволочную секретаршу, хоть бы намек дала, зараза! Думаю, что какой-то умысел в этом все-таки был, небось сводила с ним какие-то свои счеты. Вдруг лежащие на столе голова и плечи судорожно вскинулись, словно к телу подключили ток, и глаза безумно уставились на меня.

— Кто это?... Кто это?... — заплетающимся языком хрипло проговорил начальник. И потом, через долгую паузу осознания, после приступа булькающего кашля, ясность вроде бы уравновесила безумие, и он произнес излишне громко:

— А-а, это ты... Чего пришел?

— Ведь вы же мне сказали: составим план...

— Правильно, без плана нельзя... Вот садись и составляй... У меня сегодня ничего больше нету?

— Понятия не имею, — сказал я.

— Хреновое у тебя понятие, — пробурчал он с неудовольствием. Рука его привычно зашарила под столом и вытащила полупустую коньячную бутылку. — Тебе налить? — спросил он, глядя на меня хитрым глазом.

— Налейте, коль не жалко, — сказал я, приноравливаясь к его тону.

— А мне жалеть нечего. Какой-то мудозвон оставил... Это, блядь, такой коньяк, какой только Немировичу подносили. «Борода» ведь не гнушался, а, японский бог! Сам не раз с ним выпивал. — Он провел тыльной стороной кисти вверх по шее к подбородку, подражая повадке и голосу Владимира Ивановича, и произнес: — Отменная влага... Э-э... Когда кончается влагалище, то возникает интерес к влаге. Шутник, Василий Васильевич, — проговорил он реплику Тузенбаха из «Трех сестер». — Большой был мастер насчет картошки дров поджарить!.. — И захохотал каким-то вымороченным смехом. Я и посейчас терпеть не могу, когда плоско острят и сами же начинают громко искусственно хохотать. Есть такой тип людей... Мы выпили из одного стакана, сперва он, потом я, налили еще все, что оставалось в бутылке.

— Пойди, вынеси бутылку в сортир, в уголок поставь, — распорядился он. — А сейчас сиди и карауль меня. Я еще отдохну чуток... — Потом он скользнул глазом по листку календаря. — Да... Тут вот придет один придурок, майор КГБ. Дашь ему этот пропуск в Большой. Только чтобы он сюда не заходил, все там... — махнул он в сторону приемной. — А я, скажи, в горкоме партии, на бюро, а ты иди туда и там сиди, жди его. Примешь майора, как радушный хозяин... у меня стиль такой... — Он привычно улегся на столе, сложив руки под грудью, отключился и вмиг ровно засопел...

Я вышел в приемную, сел за секретарский стол и принялся ждать придурка из КГБ. Он меня не задержал, пришел в пижонском штатском костюме точно в половину, благодарил, щелкал каблуками, подмигивал, что пропуск, мол, нужен не ему, а его подружке, а без вашего начальника поди достань... В общем, так прошел этот вечер, и я запомнил его во всех подробностях...

Удивительно, с какой стремительностью люди обвыкаются в новых обстоятельствах, приноравливаются к ним и начинают вести себя, словно так всегда и было.

Через день-другой я входил в начальственный кабинет уже без стиснутого сердца, привычно бросал взгляд за письменный прибор, не покоится ли за ним на зеленом сукне знакомая рано поседевшая голова? А если ее там не оказывалось, оглядывал и другие углы кабинета. Короче, я всегда его находил, вежливо будил, доставал из корзинки для бумаг, что стоит под столом, заветный недопиток, наливал не все, что оставалось в бутылках, а почти все. Это была моя хитрость — на опыте прежних дней я понял, что должен соответствовать начальственному требованию, хоть и высказываемому сладостным голосом:

— Еще каплюшечку... А?..

— Да уже все.

— Найди! — Голос звучал уже устрашающе, безо всяких надежд на снисхождение. Один раз так получилось, и я, обрекая все чуть ли не на катастрофу — мало ли что ему одному может взбрести в голову, — помчался на Кузнецкий мост, в продовольственный, и, благо что зажал чуток из жалованья, принес коммерческую четвертинку... Обычно же я оставлял буквально по полглоточка в каждой бутылке, сливал все вместе и протягивал ему.

— Во!.. — удовлетворенно крякал мой хозяин. — Раз и вдрызг! — произносил он, как заклинанье, прежде нежели опрокинуть этот глоток себе в пасть. Это «раз и вдрызг» неоднократно слышал я от него по разным поводам, а то и без повода вовсе. Я все думал, что эта фраза есть приобретение недавних лет службы в Управлении, перешедшая к нему, так сказать, с креслом, или родимое пролетарское пятно наследственного свойства?.. И как-то, под хорошее настроение, я спросил его, а не проскакивало ли это «раз и вдрызг» в то время, когда он, выпускник высшей партийной школы, был назначен директором студии Станиславского в помощь самому Константину Сергеевичу.

— А что? Старик любил всякую хреновину. Он же из купцов, а они там матерились еще так... Ка Эс только делал вид, что не выносит грубостей, что задыхается от нецензурных слов, а сам... Ты только не трепись, но однажды, в ответ на его обычную трусливую фразу по

любому поводу, мол, то неудобно, это неудобно, я сказал ему: как говорят у нас в народе, неудобно только раскрыть в манде зонтик. Он аж остолбенел, потом долго выяснял, где именно неудобно его раскрывать и не китайское ли это слово, потом покраснел от смущения, расхохотался до слез и попросил меня повторить это народное выражение. А в конце концов вполне серьезно спросил:

— А, собственно, зачем... гм... гм... надо было проделывать такую странную операцию с зонтом в таком труднодоступном месте?.. Каков... гм... гм... смысл данного действия?

И потом он еще много раз возвращался к этому, как он говорил, «эксперименту», все пытаясь обнаружить в «данном пародоксальном акте» некий скрытый смысл, ибо выражение это, несомненно, перефразированная метафора, пришедшая в наш век из каких-то далеких языческих времен...

Но и Флягин, это классическое порождение советской власти, по которому, словно по позвонку мамонта можно восстановить весь скелет Системы, был ею же сожран, как и все те, имя которым легион.

И ВДРУГ Я ЗАМЕТИЛ...

Уже потом, вспоминая все это, я думал: «А как я его заметил? Почему я обратил на него внимание? Почему у меня вдруг упало сердце и я поплыл к нему изо всех сил?..»

Было солнечно и тепло. Я день ото дня увеличивал расстояние проплыва. Сперва на два буя, потом на три, потом на четыре, а в этот день я махнул до спасательной станции, прямо под тень Карадаговых гор. Возвращался не по буям, а прямо к берегу, строго следя, чтобы передний столб крыши навеса совпадал с длинным окном волошинского дома. Волны захлестывали лицо, оттоняли в сторону, а я все выгребал на линию «Я — Столб — Волошинское окно», радуясь, что почти не задыхаюсь и что руки почти не устали... И вдруг я заметил этот черный комок...

Теперь мне кажется «вдруг», «заметил». Ничего не «вдруг» и ничего не «заметил», просто краем глаза зацепил его, когда на миг остановился, чтобы откашляться и сплюнуть горькую воду... Словно футбольный мячик, прыгал он по волнам, скрываясь и показываясь метрах в двухстах, не меньше. А вообще-то глядел я на берег, заваленный людьми, и от жаркого испарения с воды казалось, что людей на берегу двойной слой, и было смешно — на телах лежали антитела, и не поймешь, какой ряд иллюзорный, верхний или нижний. А что, если вдруг иллюзорные разом встанут и уйдут в столовую, чем будут питаться

сущие, и какой начнется скандал между ними, как они станут вырывать друг из-под друга стулья и отнимать казенные салатики. А дамы? Что станут делать телесные, если бесплотные вдруг вспорхнут и, облачившись в дальнепривозные халаты, щебечущей стайкой устремятся в кафе «Волна». Вот будут живые картины!.. Нет, это не мячик... Это, вроде, бревно... Наверно, с Хамелеона тащит... И тут у меня упало сердце... И я поплыл так быстро, как только мог, задыхаясь и перенапрягая руки. Я мчался теперь по другим ориентирам: «Я — Эта черная штука — Горб Хамелеона», и, по мере того как плыл, ужас заполнял душу...

«Почему? — думаю я уже теперь. — Почему я так испугался?» Не знаю... быть может, неурочно останавливающееся сердце издает какой-то немой пронзительный «sos»... Не знаю... Но, так или иначе, судорога свела мое нутро. Я нырнул, проплыл взмахов пять или шесть под водой, и, когда проморгался на воздухе, резкий солнечный свет да блики на воде ослепили меня, и я потерял его из виду. И мне тогда показалось, что раз его так долго нет, значит, его нет на самом деле. Просто нет. Я глядел в сторону Хамелеона и не видел ничего, кроме воды. Дыханье уже сбалансировалось после нырянья, и даже возникла какая-то тень надежды, сродни успокоившемуся дыханию, что мне все это только почудилось. Но вдруг я снова увидел этот черный предмет. Увидел близко. Навстречу мне плыл человек. Плыл медленным, раздумчивым брассом, плавно погружая голову в воду и не спеша поднимая ее. Он глядел прямо перед собой, о чем-то глубоко задумавшись. Господи! Да у него же ни нос, ни рот не поднимаются над водой! Господи! Да он же не моргает!.. Его раскрытые глаза заливала волна — сквозь зеленую воду было видно, что они раскрыты.

— Эй! — заорал я. — Эй ты! Не валяй дурака! Слышишь!

Но он так же медленно плыл на меня, уставив вперед свои серые немигающие глаза. Я отвернулся.

На берегу оловянно отсвечивала оловянная крыша

навеса, темная кожа тел покрывала тальку потным слоем. Вода у берега кишмя кишела детьми. Все это было не очень далеко от нас, но все-таки далеко. Визг и крик оттуда скорее угадывался, чем слышался. А тут тишина, хлюпает зеленая водичка, и, когда тихая волна перекрывает берег вплоть до волошинской крыши, я остро чувствую, что нас только двое, я и он, куда-то медленно плывущий и не жмурящий глаз ни от соленой воды, ни от нестерпимо яркого солнца.

Я подплыл к нему и, протянув руку, дотронулся до жестких коротких волос. Момент прикосновения был страшен, но стоило мне вцепиться в его волосы, как сердце перестало ухать так, что отдавалось в ушах. Я резко перевернул его на спину. Он крутанулся, как веретено, и, если бы я его не удержал, снова оказался б лицом в воде. Холодное, гладкое, словно покрытое рыбьей слизью плечо скользнуло по мне. Я отставил руку так далеко, как смог, чтобы не касаться его тела, когда поплыву к берегу. Я рванул его куда сильнее, чем было нужно — он заскользил по воде, невесомый, как кусок пенопласта. Я плыл на боку лицом к нему. Всю дорогу — метров, должно быть, четыреста — я вынужден буду глядеть на него. Неужели он готов? Глаза уставлены в небо, фиолетовые губы стиснуты, щеки и лоб покрыты зеленоватой смуглостью. Это был мальчишка лет пятнадцати.

Я все-таки не рассчитал сил и стал задыхаться. Я захлебывался водой от суетливого излишнего спеха. Моя правая рука вдруг стала тонуть, увлекая за собой под воду и его. На какой-то ничтожный миг. У меня душа ушла в пятки, я остановился, выровнял его на поверхности и снова судорожно погреб к берегу.

Столбы навеса увеличились раза в полтора — полдороги я, наверно, уже одолел и вдруг почувствовал, что успокоился, вошел в ритм, был занят делом, сосредоточился на этом деле и думал лишь о самой ближайшей непосредственной задаче: не погрузить его в воду. Да здравствует Система Станиславского!

Я плыл и плыл, приноровившись к этому невесомому продолговатому телу, которое, словно игрушеч-

ный кораблик, разрезало головой воду, оставляя за собой расходящийся след.

Когда до берега оставалось метров пятьдесят и неискусная мизансцена пляжной массовки стала видна во всех деталях, я почувствовал, что конец, что силы кончились, что левой рукой мне уже не сделать ни одного гребка, и я стал орать:

— Эй! Эй!

Никто на берегу не обернулся.

— Эй! — кричал я. — Эй, мужчины!

Более идиотское обращение трудно было придумать.

— Мужчины! — вопил я, как куртизанка. — Мужчины, ко мне!

Я сердился. Я приказывал. Я вкладывал в свой крик самые волевые интонации.

— Ко мне! Слышите! Ко мне!

Но никто и ухом не вел. На пляже читали газеты, лежали, раскинувшись, прикрыв лица полотенцами, или стояли голова к голове, сбившись в кружки.

— Гады! — вопил я. — Гады, сюда! Все гады сюда!

Словно во сне, поднимал я в атаку солдат, которые были от меня рукой подать, но по каким-то неведомым законам кошмара меня не слышали.

Вдруг, почему-то потеряв плавучесть, я с головой ушел под воду, и темно-зеленая пелена застлала глаза... Еще под водой я решил, что свистну. И, едва поднявшись на поверхность, сунул мокрые пальцы в рот. Свиста не получилось, раздался шип, словно воздух вырывался из дырявого велосипедного колеса.

У меня закружилась голова, а вялая волна, обогнав меня, загородила своим упругим горбом берег.

Потом я увидел, как, дрожащие в теплом мареве, приподнялись несколько фигур. Я махнул им рукой, и они побежали в воду, брызгая и оскальзываясь на камнях...

Мальчишку подняли ногами вверх. Вода хлынула из него, как из резиновой грелки. Потом его на надувном матрасе понесли в медпункт. Он с трудом задышал и вернулся с того света.

И вот, вспоминая все это, я думаю: «А как я его заметил? Почему я обратил на него внимание?» Да

потому, наверно, что он существовал в море с естественностью нефтяного пятна, в полном подчинении его ритму, его текучести, его колыханию. Он был един с водой, но не в позиции пловца, властвующего над ней, а в рабском подчинении, лишенном целесообразности и смысла. Он бы растворился в воде, стал бы ее частью, разбавил бы собой этот горько-соленый ужас, если бы смог... Видимо, противоестественность его поведения, гибельная слиянность с морем исподволь и запала в сознание, когда я краем глаза зацепил этот черный шарик, возвращаясь на пляж.

Когда человек полностью во власти бесчеловечной стихии — он мертв.

КОГДА ОТЛЕТАЕТ ДУША...

Стихи приходят в полусне,
В заёрзанной поре рассвета,
Как всплеск реки, как вспышка света,
Как взрыв нежданный на войне.
И просыпание печально.
Ни то ни се, ни бред, ни явь.
Они явились изначально,
Враждебным сном, мой сон поправ.
И эхо ошибки тайных истин,
Моей и сотворенной мной,
Гремит, как грохот палых листьев,
Как крик птенцов,
Как гул земной...

14 сентября 1975

Сегодня спозаранку
Впервые, ей-же-ей,
Я видел над Фонтанкой,
Над пасмурной Фонтанкой,
Летела над Фонтанкой
Армада журавлей.
Огромный угол в небе
Приколот к облакам.
Штук тысяча, не менее,
Наверняка не менее,
Поверьте, что не менее,
Птиц трепыхалось там.
Вдруг ветер резко дунул,
Со свистом взялся дуть,
Как будто птичий угол,
Пунктирный острый угол,
Вонзенный в небо угол,
Ему таранил путь.
И было неизвестно,
Кто обгонял кого.
Но сразу стало тесно
От серых туч навесных,
От стай птиц небесных,
От ветра самого.

ПОЛДЕНЬ

Потные медные трубы старых недвижных сосен
Зеленую липкую жижу сосут из горячей земли
И брызжут длинными иглами в низкое пыльное небо...
Задохшийся в жарком лесу навытяжку август стоит.

КОНЕЦ ЛЕТА

Множество птичьих теней мечутся в жухлой траве,
Желтые стрелы разят кленовые робкие листья,
Блекнет чуть видный кусок совсем уже мертвой луны...
Боже, как призрачна эта безгласная жизнь!

Я к храму подошел. Окрест
Уж разносился благовест...
...Я вспомнил явственно, как встарь
Вверху орудовал звонарь.
С абстрактной тихостью лица,
Прикосновением слепца
Стозвонный яростный хорал
Из медных звуков собирал.
И вдруг, упершися ногой,
Задорил доску под собой,
Чтобы ударил в нужный миг
Многопудовейший язык
И вязким медом в небеса
Гуд баса гулко пролился.
И сколько бы ни слушал я,
Тревожилась душа моя:
Ведь всякий раз в колоколах
Импровизация жила...
Увы, все просто нынче тут —
Мотор, рубильник и редуктор,
Как электричество включат,
Тотчас колокола звучат,
Звонок огромный в небеса
На колокольне поднялся.
Но даже голубей вокруг
Не вспугивает этот звук.

ОСЕНЬ В ЛЕТНЕМ САДУ

Я понял смысл осенней желтизны,
Когда свинцом набрякло тяжко небо
И в Лету кануло былое лето,
И ждать зимы день ото дня должны.
Какая безысходность, если б не был
Багряным клен и медными кусты.
Когда б не золотом покрытая заплатно —
Земля была б несчастна и худа.
И эти, будто солнечные, пятна
Отводят мысль от Страшного Суда.

3 октября 1973

Отсюда с верхотуры
Весь город виден сразу,
И смысл архитектуры
Теперь понятен глазу.
Так, верно, дирижеру,
Что смотрит партитуру,
Слышны звучанье хора,
Напев фиоритуры.

Открыть секрет,
Как мое отчество,
Когда вас нет?
Семен Одиночество.

Илье Нусинову

Голосят по покойникам лишь деревенские бабы.
Мы молчим. И стыдимся, когда навернется слеза.
Мы сильны. Мы готовы опять на любые забавы.
Потому что быть слабым и плакать по мертвым нельзя.

Так откуда же взял я такую бесстыдную силу,
Что прославил словами несметную муку мою?
Как решился на то, чтоб душа по тебе голосила?
Почему причитаний моих о тебе не таю?

Или все же мой голос не знает звучанья иного
И отчаянно тверд даже в этой посмертной тоске?
И так много молчанья вместилось в короткое слово.
И бессрочное горе сомкнулось, замкнулось в строке.

И вот пролетело полгода,
Уже пролетело полгода.
Не оглянешься, как пролетело.
Словно все это было сегодня.
Только на душе стало спокойней,
Нет того ужасного страха,
Как быть, как жить, как сказать.
Нет того ужасного груза,
Который мчал крейсер
С приспущенным флагом на мачте.
Нет этой дикой и противоестественной
Перспективы завтрашнего дня.
Когда об этом думаю,
А думаю каждый день,
Потому что прошло полгода
И сердце еще не остыло.
На днях хоронили урну
На Новодевичьем кладбище,
В могилу моих, в мою,
Которой я признан хозяином,
Как записано крупными буквами
В кладбищенском реестре.
Когда разрыли могилу и
С маленького кирпичного склепика
Сняли два кирпича,
Я увидел чистое помещеньице,
Лишь чуть припорошенное землей,

Два горшочка, две криночки,
Голубую и белую,
Стоящие плечом к плечу
Вот уже столько лет.
Это прах моих мамы и папы.
И криночки чуть подвинулись,
Не отойдя друг от друга,
Чуть подались к стене, пропуская
Еще один звонкий горшочек.
И стал он там прочно рядом
И тоже плечом к плечу,
И тоже к стене потеснился,
Осталось немного места,
Которого хватит и мне.
Мои его очень любили
И знали давно до войны,
И всегда мне тогда казалось,
Что любили больше меня,
Потому что был пустейший,
По словам моего отца,
Но я ему не завидовал,
Я им всегда восхищался...
И вот прошло полгода,
Уже пролетело полгода,
Не оглянешься, как пролетело.
А дом как стоял, так стоит,
И снова мы здесь все рядом,
И снова к плечу плечом,
И снова сидим в тесноте,
В живой тесноте и обиде,
Что нет его с нами тут.
А в доме все, как прежде.
Ничего не прибавилось в доме,
И не убавилось ничего.
Все, кто бывал, тот с нами,
Все, кого любил, тот любит,
Все, кто помнил, тот помнит.
Тот, кто знал, не забыл,
И Рита жарит вырезки,
И девчонки глядят с изумленьем
На всех, кто сидит за столом,

С знакомым мне изумленьем,
С его изумленьем, с которым
Глядел он всегда на жизнь.
И Саша пришел с гитарой,
И Михаил Давыдович сидит,
Как всегда, прямо,
Как всегда, словно на приеме
Королевы Елизаветы.
И Толя мчится на поезд
Переделывать свой сценарий,
И Рита печет пироги.
И сценарий одобрили,
И даже премию выдали...
Значит, все, как прежде?
Нет!

Душа отлетела,
И холодом скованно тело,
И крематорские печи
Его отогреть не смогли,
И только сожгли...
Как пемза, безрадостен пепел,
В горсти он поместится весь,
Он выпал в осадок, как взвесь
В жизни сухом растворе —
Горе!
Спалили до тла,
Чтоб душа не смогла
Вернуться туда, где была...
Как в улей сожженный пчела.

А овцы все жрут и жрут сено...

4 августа 1975.

Когда постыло плоти быть
Заплатанной постылой плотью,
Когда устанет тело стыть
И станет ветхим, как лохмотья,
Когда пруха, все круша,
Охоча лишь к лихому худу,
Как быть тебе, моя душа?
Куда теперь податься духу?

Тогда потрать остаток сил
Враз, не по нищей нашей мере,
Чтоб умереть, удостоверясь
Навек, что ты и вправду жил.

Когда отлетает душа, человек долго следит за ней. Так долго, насколько хватает зрения. Поэтому он остается лежать с выражением глубокой сосредоточенности и пристальности.

Человек так напряженно следит за ее отлетом, что перестает мигать, боясь, что в миг мгновенный он потеряет ее из виду. Он боится шевельнуться, чтоб не выпустить ее из поля зрения. И так и остается с открытыми глазами и в позе ясного понимания, что умел проследить все до конца: душа выпросталась из тебя, полетела и улетела вон туда, и там навсегда пропала. Иногда она летит прямо вверх, иногда чуть назад, за лоб, за голову, иногда вперед, в направлении ног... Потом веки прикрываются, или их прикрывают, и тогда уже невозможно просмотреть за направлением взгляда прощания.

А тут душа долго не улетала совсем. Она выпорхнула и металась ночной бабочкой, ударяясь о стены, и следить за ней было очень трудно. Приходилось поворачивать голову, поворачивать плечи, напрягать глаза и даже вытягивать лицо, как вытягивают его, становясь на цыпочки, чтобы достать что-то с самой верхней полки.

Так и осталось тело в повороте погони, винтом. Так и лежало тело в черном гробе, установленном по диагонали обеденного стола, извернутое, чтоб и тут не пропустить ничего, а душа, видно, долго летала вдоль стен с картинами, над горкой с посудой, мимо кушетки и ра-

дио, и книжных шкафов. Отлет ее был неспокоен, он был суетлив, был дан смотр вещам, остающимся тут, в большинстве своем более молодым, чем душа.

И зависть одолевала душу.

Почему же, почему эти вещи еще могут оставаться?

СОДЕРЖАНИЕ

Владимир Войнович.
«Жил на свете Семен Лунгин...» — 7

Предисловие автора к первому изданию — 11

Введение, в котором ставится много вопросов и не дается пока никаких ответов — 25

НЕМНОГО О МАГИИ ТЕАТРА — 27

НЕМНОГО О МАГИИ КИНО — 89

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ — 155

ИЗБИРАТЕЛЬНАЯ ПАМЯТЬ — 271

Избирательная память — 273

Как я стал взрослеть — 283

Тени на асфальте — 301

Двухмерная жизнь — 319

Применительно к смерти — 332

Как начать рассказ — 347

И вдруг я заметил — 360

КОГДА ОТЛЕТАЕТ ДУША — 365