

ЦЕЛЕВЫЕ ВКЛАДЫ НА ДЕТЕЙ

● Сберегательный банк СССР принимает от населения целевые вклады на детей в возрасте до 16 лет. Вклады принимаются от вносителей независимо от их родственных отношений наличными деньгами, а дополнительные взносы осуществляются как наличными деньгами, так и безналичным путем. Частичные выплаты с этого вида вкладов не производятся.

● Вкладчику, достигшему 16 лет и более, при условии хранения вклада не менее 10 лет доход выплачивается из расчета 4 процентов годовых.

● По истечении 10-летнего срока хранения по достижении вкладчиком 16 лет, а также при досрочной выдаче вклада вносителю выплачивается 2 процента годовых.

● Проценты выдаются только вместе с суммой вклада.

**Российский республиканский банк
Сберегательного банка СССР**



Вениамин СМЕХОВ

СКРИПКА МАСТЕРА

**МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ПРАВДА»**

Вениамин СМЕХОВ

СКРИПКА МАСТЕРА

Москва. Издательство «ПРАВДА»
1988

Вениамин СМЕХОВ

СМЕХОВ Вениамин Борисович — артист Московского театра на Таганке. Советским зрителям, слушателям и читателям известен по многим работам в театре, на телевидении, в кино и на эстраде, по своим журнальным и другим публикациям.

Любители театра и кино помнят такие роли актера, как Воланд, Маяковский, Глебов, Клавдий, Смок Беллью, Атос и другие. Многократные тиражи выдержали пластинки — звуковые фильмы, сочиненные и поставленные В. Смаховым: прежде всего, «Али-Баба и 40 разбойников» и «Жили-были ежики» — по мотивам сказок Востока и Запада.

Литературный портрет, исповедальная публицистика — основные жанры в писательском опыте Смахова. Больше всего его рассказы, статьи и повести знают читатели «Юности», «Авроры», «Театра», «Дружбы народов», «Театральной жизни».

В 1987 году вышла в свет книга Вениамина Смахова «В один прекрасный день», изданная в «Советском писателе». Но для него самого вполне достаточно первой характеристики: «Смахов В. Б. — артист Московского театра на Таганке». Артист театральной школы Юрия Любимова.

МАЯКОВСКИЙ НА ТАГАНКЕ

(1966 год и дальше)

Я люблю поэта Владимира Маяковского. Когда учился в школе, много раз восхищался его размашистой хваткой, его великим чувством слова. Читая такого поэта, можно навсегда покориться русской речи. Страну поэзии Маяковского населяют колокольный звон огромного сердца, заразные маршруты новаторства, яркие краски и образы; поэт был таким, как он сам однажды определил Пушкина: «веселым хозяином на великом празднике бракосочетания слов».

Тема любви навсегда удивила меня, научила не довольствоваться школьным, хрестоматийным взглядом на Маяковского. Позднее я встречался с третьим, с пятым, с восемнадцатым Владимиром Маяковским. Каждый возраст человека желает осилить и переоценить прежние идеалы. Но когда речь идет о столь крупном художнике, который к тому же много сделал для утверждения общественной функции искусства, образ его отражается не только в мозгу читателя. Каждый новый период отечественной истории как бы ставит свою линзу, бросает собственный луч на привычные черты портрета. Поэт замахнулся: «сам расскажу о времени и о себе», он рвался к будущему так, «что брюки трещали в шагу» — он подверг свое имя навечному риску отражаться в бесчисленных зеркалах взыскательных эпох. Шестидесятые годы многое подытожили в политическом и духовном опыте полувекового социализма. И снова подтвердили особо значительную роль Художника. Приумноженная молодыми талантами, библиотека русской советской поэзии с обновленной радостью «открывала» величие старых восхождений: пик Александра Блока, гора Бориса Пастернака, вершины Тютчева, Фета, Ахматовой, Цветаевой, Заболоцкого, Мандельштама, Баратынского, Вяземского и опять Пушкина, и снова Пушкина... и это было прекрасно. Известна мысль Марины Цветаевой о том, что нет отдельных поэтов, но есть единая Поэзия, в которой — большие и малые доли, части, имена... Поэты нашей страны поражают как волшебным даром многоголосья, несхожестью, несравнимостью лиц, так и одновременно тайным и близким родством, сговоренностью, общностью тем, судеб,

подзаголовком, интересов и поступков... Сколько бы ни видел я разных Маяковских в разных зеркалах, каких бы горестных сомнений ни становился он невольным автором, его талант и любовь, его речь и искренность ни разу не подвели меня к черте разочарования.

Однако все это затянувшееся вступление — эпиграф к рассказу о спектакле «Послушайте!..». В разгар работы над «Павшими и живыми» Любимов призвал к обсуждению некоего плана друзей и товарищей. Всех их соединил замысел спектакля о Владимире Маяковском. Через какое-то время Юрий Петрович остановил меня в коридоре театра: «Я знаю, ты любишь Маяковского... Я зашиваюсь с делами... Тут мы встречались с умными людьми, долго галдели... много дельного.. Николай Робертович хорошо знал Владимира Владимировича... Много интересно... Но пока руки не доходят. Если есть желание — возьмись за это дело, попробуй?» Я восторжился, изъявил искомое желание, и шеф в спокойной кабинетной обстановке изложил «исходные данные». По мысли Н. Р. Эрдмана, из раннего шедевра поэта, «Облака в штанах», может вырасти все сценарное хозяйство. В поэме заявлены четыре важнейшие темы: любовь, война, революция, искусство... Предлагалось в прологе воздвигать памятник, и чтобы враг «хрестоматийного глянца» сам же свой памятник и разрушил своими строчками... «Мне бы памятник при жизни — Полагается по чину — Заложил бы динамит: а ну-ка, дрынь! — Ненавижу всяческую мертвечину, — Обожаю всяческую жизнь...» Евгений Евтушенко настаивал на лирическом рефрене спектакля — замечательном юном стихотворении Маяковского «Послушайте!..». Речь шла о диспутах и врагах, одиночестве и борьбе последних лет, о гибели и бессмертии поэта... Самого Любимова, помимо прочего, увлекло противопоставить: вот современные школьнички-отличники бездумно и звонко орут «Товарищ Жизнь! Давай быстрее протопаем!..». И тут же сам Маяковский, которого, по слухам, Станиславский «трагиком пригласил во МХАТ», больной, бритоголовый, читает по-своему — «товарищ Жизнь, давай быстрее протопаем, протопаем по пятилетке дней остаток...».

Излишне задерживаться на подробностях всей работы. Позволю себе выделить несколько ступеней — как типичный пример создания любимовского спектакля.

1. Я читал сценарий «мозговому тресту» театра. Писатели, историки, философы — друзья. И хотя Любимов был молчалив на читке, самое горячее место среди участников вечера все-таки было — в его творческом мозгу. Это период развернутого вживания в материал, тщательного выслушивания специалистов. Пропитавши мозг познаниями, он сам приступил к авторскому делу. Теперь я только успевал поражаться, с какой уверенностью и к в а л и ф и к а ц и е й он кроил, резал, перешивал, добавлял и сокращал... Когда, например, под его «тесаком» рухнул любимый мною отрывок из трагедии «Владимир Майковский», я застонал. Юрий Петрович, улыбаясь, развел руками: «Веня, что поделаешь! Сцена

и бумага — разные вещи. Если мы начнем жалеть и стонать — толку не выйдет. Театр — беспощадное искусство, у него свои законы. Два часа стихов, пусть даже гениальных, — и зритель устанет, он физически будет неспособен реагировать дальше. Сегодня пощадили твой любимый кусочек, завтра — мой, а придет публика, и она не будет прощать. Давай, давай, вычеркивай!..» Вечером я перечитывал то, что получилось, и, честное слово, поражаюсь интуиции Любимова... Почти всегда.

2. Любимов собрал труппу, и я снова читал — уже с большей уверенностью. Помню, очень стремился к финалу: мне казалась счастливой находкой сцена ухода поэта из спектакля, как из жизни...

Я закончил. Многие актрисы всхлипывали. Труппа искренне аплодировала. Потом мы посетили Управление культуры при Мосгорисполкоме и там читали и советовались. Борис Евгеньевич Родионов, тогдашний руководитель Главка, в основном одобрил сценарий, радовался включению туда частушек из «Окон Роста» и слегка пожалел об отсутствии «Стихов о советском паспорте». Затем к работе были подключены художник Энар Стенберг и композитор Эдисон Денисов.

3. Распределение ролей — невероятно сложное дело. Я впервые присутствовал на этой церемонии и, право же, не всегда радовался предоставленной чести. Иногда, взвешивая те или иные кандидатуры на роль, Любимов, Фоменко и кто-то из худсовета забывали, что и я из актеров... Не всякое мнение режиссера полезно знать лицедею. Две детали подчеркну. Во-первых, динамика и монтажность технологии нашего постановщика, аналогичные кинематографу, требовали для таких масштабных, «лоскутных» композиций соответствующего подхода и к выбору артистов. Типажность, попадание роли в готовый адрес — такова первая деталь. А во-вторых, к чести Любимова, надо сказать, его никогда в творческой работе не волнуют звуки личных мотивов. Нечего таить греха, у подавляющего большинства печальных исходов и актерских переходов из театра в театр причины вращаются вокруг одного и того же: раз испортив отношения с худруком, артист все меньше надежд возлагает на справедливость в будущих распределениях. И вздыхают бессильно поклонники, журналы и театроведы: «Почему не играет своих ролей такой-то... отчего давно не видно замечательных героинь актрисы...» На опыте своих близких друзей по театру и на личном опыте я убедился в редкой способности режиссера Любимова сохранять независимость от... г-м, «человека Любимова». Если данный актер мыслится наиболее удачным Швейком, дядей Ваней или Санчо Пансой, никакие ссоры, обиды или конфликты не помешают справедливому назначению на роль. В скобках замечу, что с расширением списка актеров, в которых уверен и на которых может положиться, Юрий Петрович не очень спешит. Тут уж он, пожалуй, не отличается от своих коллег. Пока Татьяна Жукова вышла в первый ряд актрис театра на Таганке, прошло долгое время суровых испытаний. Преодолеть к себе пассивно-равнодушное полуприятие Таня смогла лишь адской работоспособностью... Любимов не ве-

рил... за нее ходили просить «хором» ... Любимов вежливо оставлял ее в штате... она бралась за любые малые и средние дела... наконец, сыграла вместо заболевшей актрисы ответственную роль старушки в «Добром человеке», вызвала восторг зрителей, радость товарищей... и только после этого заняла в труппе место, достойное ее дарования.

4. Полемический азарт навсвязь пропитывал эстетику молодого театра. На этот раз он ополчился на хрестоматийность и узость взгляда на талант и трагедию Маяковского. Театр желал создать е д и н ы й образ поэта новой России — во всем богатстве его творческой палитры. Кроме того, на первые читки пьесы Любимов принес активное требование вдумчивого, н е г р о м к о г о произнесения стихов. Ключ к таковой технике находился в гротесковой сцене «123-го конкурса чтецов-маяковцев», где бездумно ликуют «заводные» куклы-чтецы, а после них те же строчки спокойно и тихо прочитывают «Маяковские».

5. Ю. Любимов вместе с художником Э. Стенбергом после долгих раздумий решается на очень простое и эффектное оформление сцены. Победил... азбука. Тридцать две буквы русского алфавита, от «А» до «Я», в разноцветных кубиках — с десятком вариантов наивных, простых и сложных перестроений — вот и все декорации. И снова никаких тайн для актеров, все подробно взвешено и обсуждено на их глазах, с ними и для них. Мир поэзии Маяковского обостренно усложнен, так сказать, тригонометричен, многозначен... Воссоздавать его на сцене хитрыми комбинациями — увеличивать сложность. Но любая поэзия — и простая, и непростая — родом из... азбуки. Счастливая находка. Чистая по смыслу, затейливая по форме. Она по-своему повторяет истину детской, наивной природы театра. Азбука на сцене подвижна, питает фантазию, создает широкие возможности для озорства, для контакта со зрителем и для более серьезных, философских целей...

6. Прошло более двадцати лет, и память «округляет» будни забот об этом спектакле. Сегодня я больше всего помню... нервы и крики. Да, слепить сценическую картину по хаотической композиции с 25 различными дарованиями и характерами, да так, чтобы вольный дух творческого вдохновения был в конце концов прочно закреплен — до жеста, до винтика... Да, наверное, легко предположить другой характер работы — и больше терпимости к трудящимся, и больше ласки, и меньше «тáски»... Но факт остается фактом: я помню крик режиссера, нашу перегрузку и поток его претензий: «Актеров хлебом не корми, дай повалить ваньку... Актеры готовы растащить любое приличное дело по своим кусочкам, по красочкам... Актеры вечно тянут одеяло на себя... Вас окружают такие люди, а вы и книг не читаете, и в жизнь не вдумываетесь — инфантильный и капризный народ... Посмотрите на улицу: люди ногами стоят у кассы, чтобы на вас полюбоваться, а вы?.. Иной раз глядишь на сцену... текст произносят вяло, под себя... краски свои повторяют формально, выхолощенно... Куда девался этот единый порыв, эта энергия, воля — непременно взять зал, убедить в своей правоте, в правоте автора... Куда вы спешите со сцены? Рассыпаться по группкам, по

«сектам»... шу-шу сплошные... кто с кем, да кто против кого... позорище! Я этого вон сколько нагляделся... и не чета вам были актеры — погибли, одно брюхо осталось... Не буду называть фамилий... Театр — жестокая вещь, театр не прощает, даже если у тебя талант. Талант это, извините, от мамы с папой, нечего нос задирать! Надо работать, работать над собой, соблюдать режим, учиться у цирковых, у балетных — да-да!.. Драматические актеры — самые ленивые дилетанты... Как вы мне заявляете? «Юрий Петрович, я сейчас не могу, я потом, я дома наработаю это место»... Черта с два! На сцене «потом» не бывает! Надо тут учиться профессии и меньше жалеть себя!.. А в массовых сценах халтура — это позор!.. Поглядите, как работал Эйзенштейн, почитайте Всеволода Эмильевича... да и Константина Сергеевича не грех вспомнить... Как он за голову хватался — куда его театр растаскивают его «продолжатели». Его мысль была сурова: художник обязан каждые пять лет переучиваться! Гениальный старик до старости все чего-то искал, беспокоился — бросал, уходил, переходил, ставил оперы, придумал метод «физических действий» — удивительно, как человек горел искусством... а из него тут же топились сделать догму... Актеры все стараются развалить, что сделано таким трудом... Пока вы будете выяснять, кто главный, кто «больше вложил» в театр, кто может выходить в массовых сценах, а для кого это зазорно — театр умрет, он превратится в обыкновенный заштатный театр, каких сотни!.. Да, я тысячу раз долблю одно и то же — учитесь у мастеров балета и цирка! Там есть железный закон ремесла: надо держать себя в такой форме, чтобы не свалиться из-под купола; надо так работать, чтобы крутить свои «фуэте» сколько требуется раз — не меньше! А талант — это уже не в нашей воле. Есть — есть, а нет — нет... И прекратите паясничать!.. И нечего улыбаться за спиной другого!.. Напрасно многие из вас думают, что я не замечаю... Я все замечаю... Я прошел школу «Академии»... Меня не проведешь... Почему вы не потрудились запомнить свою партитуру? Я тысячу раз вам говорил: театр — дело точное, если не надеетесь на память — пишите, фиксируйте в тетради... А вы все на авось да на режиссера надеетесь? Успех вам голову вскружил? Да что он, зритель, дурак, что ли: поглядит, поглядит, как вы все тут расхлябаны да ни о чем не думаете... да тьфу на вас, и нет вам успеха... Это как в спорте! Рекорды надо доказывать каждый год заново!.. Да чего вы там мямлите себе под нос! Ни дикцией, ни пластикой — ничем вас не заставишь заниматься... Кубы вам неудобны... А в «Пугачеве» топоры и цепи неудобны... Все на других сваливаете... а вы лучше, как в Библии: на себя, в себе ищите недостатки... да, не судите и не судимы будете... А не нравится театр — милости просим, и без вас обойдемся. Вон уж какой был господин Губенко — талант не чета многим; ничего! Погоревали и поехали дальше. Обойдемся, идите в свое кино, пожалуйста! А здесь премьерства не будет! Пока я жив, я не позволю разваливать театр! Так и вдолбите в свои легкомысленные башки — здесь будет всегда

один стиль работы: сегодня ты Гамлет, завтра — в массовой сцене, исключений нет!..»

И так далее... Гм, пожалуй, сегодня не только суть этих порывистых обращений, но даже и форма изложения не кажутся избыточными или слишком грубыми... Помню личные обиды... мелочь, конечно, но тогда казалось поразительным: он ведь должен был чувствовать, знать, что для меня (как и для многих моих товарищей) ничего дороже победы нет. Что никакого «авторского самолюбия», боязни сокращений, переделок нету и в помине. Однако труден у нас период поиска. И отменяя вчерашние находки, не получая радости от новых репетиций, Любимов не только страдал сам, но часто казнил актеров — далеко не всегда повинных своих сотрудников. Тягостная атмосфера развития постановки порой разобщала его с нами. Снова в воздухе запахло предчувствием неудачи. Мудрый опекун театра, Николай Робертович Эрдман, кажется, на банкете по случаю премьеры «Антимиров» выразил свои опасения по поводу ранних успехов в кратком тосте: «Я вам желаю... провала. Один раз — провала...» Оглядываясь назад, не могу не подивиться. Наша жизнь в театре так складывалась, что поучительный (по мысли писателя) провал был бы на руку совсем не молодому организму, а органам власти. Обстановка вокруг театра никак не ослабляла напряжения Первого Экзамена — для каждой новой постановки. Однако так или иначе, но первый вариант спектакля готов.

7. Его показали художественному совету. Пригласили друзей Маяковского и специалистов-литераторов. Первый акт («Любовь. Война. Революция.») более или менее одобрен. Второй акт признан дробным, тяжелым, повторяющим образ первого... По утрам мы являлись на репетиции, после работы шли домой, а Любимов с компанией помощников «перекопачивал» текст пьесы. Назавтра нам жестко сообщались вставки, купюры, проходили перемены в мизансценах, находились средства выражения новых эпизодов... Много помогли шефу Давид Самойлов, Юрий Карякин, Александр Марьямов, редактор «Дня поэзии» Виктор Фогельсон, другие товарищи... Все было правильно. Тревога руководителя театра на Таганке касалась самого больного места в театральной практике: спектакль делается для зрителей, и зрителю надо с предельной художественной и идейной ясностью выразить с в о ю т о ч к у з р е н и я на проблемы жизни. Нельзя впадать в увеселительный тон и нельзя унижаться до фамильярного заигрывания с залом, но отвратительно также «глубокомысленное» высокомерие творцов — «небожителей», отвлеченное эстетство и заумные построения. Среди прочих деловых терминов появилось у Ю. П. выражение «экзюперизм». Оно несколько не касалось книг и личности великого француза, оно суммарно отражало отношение Любимова к слащавым модникам-снобам, к новейшим аристократам «советского салона», к милым бездельникам, неизвестно по какому праву бросающим сквозь зубы имена своих «близких знакомых»: Андрюша Вознесенский... Вовка Высоцкий... Булатик... Беллочка... Женька

Евтух... Муслим... Мика Таривердиев... Кеша Смоктун... и т. д. Любимов всегда был брезглив к этой «жизни», далекой от жизни... И вот требовалось выискать «золотую середину», успокоить все боязни, удовлетворить и те, и эти задачи. В обновленных эпизодах — диалогах «Маяковских» и «чиновников», «Маяковских» и «студентов» отбиралась и утверждалась острота схватки, вычищалась окончательно — через позицию поэта — позиция театра. К прогонам в новом варианте мы подошли без прежнего чувства тревоги, хотя на большой успех и не замахивались.

8. В мае 1967 года мы сыграли свой спектакль расширенному худсовету, первому зрителю. Родились уже и название вещи — «Послушайте!» и эмблема: один человек, стоя на квадратике знака «Таганки», атлетически «выжимает» пирамиду из 10 кубов, где составлены два слова по граням — «Послушайте!» и «Маяковский!» Эмблему по эскизу Э. Стенберга выполнили в металле, и она надолго украсила левый угол фасада нашего здания... Дважды меня посещала нескромная гордость автора названий: и для этого спектакля, и для более позднего (и менее любимого) — «Пристегните ремни!..»

Итак, весна; в зале — неслыханно знаменитые люди, а Маяковский умер 37 лет назад: то есть, ровно столько же, сколько прожил на свете... В маленьком нашем здании произошло незабываемое чудо: Чудо рождения. Чудо театра. Мы играли о Маяковском или о себе, о тревоге быть Поэтом и о счастье любить Поэзию. Дыхание первого зрителя пробудило жизнь спектакля. Ребенок был и до этой встречи самим собой, но сегодня он все-таки Родился, ибо через публику о с о з н а л себя... Артерии нового организма обогащались кислородом зрительского доверия. Знакомые, заученные слова и мизансцены оживлялись свежей кровью артерий. Горячая новизна происшествий на сцене ощутимо действовала на каждого зрителя. И я клянусь жизнью своей: это был Театр. Такой театр, где накрепко воссоединился дух актера и зрителя, где ни одно слово не пропало даром, где игра шла по счету вдохновения, где чувства были умны, а мысли — прочувствованы, и если в конце случилось несчастье и погиб Маяковский, то это вышло как-то неожиданно для всех и стало общей бедою — и для актеров, и для зрителей. Но дело было, конечно, не в смерти, а в бессмертии. Дело было — в жизни, которая назло зарвавшейся мерзости — мещанству, серости, бюрократам и ханжам — побеждает, ибо лучшие ее дети творят и существуют на взлетном уровне Поэзии. А туда не подняться живущим мертвецам. И как бы значительны они ни были в собственных глазах, они обречены на злобное, безрадостное оспаривание живого чуда искусства.

...Спектакль «Послушайте!» состоялся. Зрители и актеры перебрались в просторный зал буфета. Один за другим выступают ораторы. Их не надо звать, тормошить, они сами спешат поделиться. Нет, не просто хвалой и комплиментами — новыми мыслями, выводами и радостью. Разные люди, с разными судьбами. Если в зале было человек двадцать «маяковедов», то я поймал себя несколько раз на удивлении: они писали

о поэте всякое, их Маяковский, может быть, только разъединял, а вот сегодня в театре, на какой-то общей высоте — соединил. Виктор Шкловский и Семен Кирсанов, Николай Эрдман и Лили Брик, Михаил Вольпин и Евтушенко, Рудницкий, Крымова, Ефремов, Баркан, Кассиль, Чухрай, Анчаров, Мария Мейерхольд, Василий Катанян... Обсуждение спектакля прерывалось вдруг перебросом воспоминаний: «А ты, Лилия, помнишь, каким Володя пришел тогда в 14-м году, в день мобилизации?..» Катанян воспроизвел несколько четверостиший с собственной, маяковской расстановкой ударений и акцентов. Чухрай замечательно говорил о патриотизме художника и о подлости ложного, корыстного, «профессионального» (по аналогии с «профессиональной любовью») патриотизма. Михаил Анчаров с неистовой горячностью заявил, что если бы до этого дня он не был бы коммунистом, то после спектакля «Послушайте!» обязательно вступил бы в партию. Олег Ефремов возмутился бытующей в прессе небрежностью к актерам Любимова. Этот спектакль, мол, не только выявил многих прекрасных мастеров — он демонстрирует наличие особой, л ю б и м о в с к о й школы актерского искусства. Эрдман строго и печально отчеканил слова: «Спектакль, который мы видели сегодня, — это лучший венок к памяти поэта Маяковского...»

Во всем происходящем было что-то более значительное, чем повод для расслабления... Были разные толки и гадания — быть или не быть и т. д. И через 37 лет после смерти за Маяковского надо было бороться... конечно, дело было не только в нем... Спектаклю и его постановщику досталось крепко, но окончательно запретить его не смогли, так что... грех жаловаться, жизнь прекрасна.

В 1977 году, когда театр на Таганке представлял в Париже советское искусство сцены в дни юбилея Октября, среди четырех избранных названий именно «Послушайте!» было назначено посланником от поэтической рубрики нашего обширного репертуара...

У зрителей — наушники, идет синхронный перевод, но мы уже по опыту знаем, что превыше всяких переводов — сила и истина чувств, правда и уникальность театра — вот эти-то ценности только и способны разрушать «языковые барьеры», объединять людей всего мира живым явлением Искусства, бессмертием гуманизма... В результате не только «микроклимат» и обстановка на сцене, но даже и реакции зрителей на этом спектакле были вполне узнаваемыми, своими, привычными и, значит, очень дорогими. Здесь только одно прозвучало особенно и неповторимо: когда Золотухин в конце второго акта произнес из парижского цикла — «...Подступай к глазам разлуки жижя, Сердце мне сентиментальностью расквась; Я хотел бы жить и умереть в Париже, если б не было такой земли — Москва...»

НЕТИХИЕ ЗОРИ ТЕАТРА

(1968 год и дальше)

1967—69-е годы выяснили, что сетования Ю. Любимова на гражданскую рыхлость и затянувшуюся инфантильность его артистов — не более чем рабочая терминология. События возлетаганских дискуссий, опасность административных выводов, активная критика деятельности театра Юрия Любимова вызвали к моментальной реакции. И труппа Театра на Таганке, плечом к плечу со всеми работниками цехов и служб наших, доказала свое право служить идеалам искусства, свою верность идеям Брехта, Вахтангова, Станиславского, Мейерхольда и, значит, самого главного режиссера. Время испытаний укрепило дух и единство театра. Как ни тяжелы порой уколы памяти, итоги требуют благодарить наших недоброжелателей: сознательность актеров повзрослела, каждый лично оценил значение театра в своей жизни и неслучайность своей принадлежности к школе Ю. Любимова. Театр, сумевший сделать свои выводы из суровой критики, обращал свое главное внимание на репертуарную политику. Прошло некоторое время. «Тогда считать мы стали раны, товарищей считать...» Дело создания театра своеобразной формы, театра публицистической и поэтической заостренности оказалось делом не только художественного, но и человеческого риска. То, как справлялся с ним Юрий Любимов, как умел ставить спектакли и разговаривать с трибуны, как умел признавать ошибки «роста» и смело защищать возвышенные идеалы самобытного современного советского театра, — заставляло всех очевидцев, всех его соратников восхищаться мужеством «молодого режиссера», уже шестидесяти лет от роду...

...Классика в нашем репертуаре занимала все более значительные места. Рождение спектакля «Мать» — чрезвычайное событие. Авторы пьесы, Ю. Любимов и Б. Глаголин, соединили ткань романа с мотивами горьковских рассказов, чтобы снова языком площадного, драматического массового и плакатного зрелища повторить опыт «10 дней, которые потрясли мир». Но если в раннем произведении многоголосье революционного времени выражалось в мозаике персонажного маскарада, то «Мать» сделана как серия масштабных сценических гравюр. Каждая картина просторна во времени и пространстве, каждой найдена своя огранка, ритмика и своя выразительность. Массовые сцены единопластичны и порывисты. Финал первого акта — «Первое мая». Шеренга солдат отступает под троекратным накатом народной волны под торжествующие звуки шалаяпинской «Дубинушки». В конце концов мы прижимаем шеренгу солдат к самому краю сцены, и к зрительному залу тянутся и рвутся вытянутые руки из-за серого солдатского сукна шинелей: «Помогите людям, не дайте растоптать мечту о свободе, на помощь, братья...» Мы так бьемся в шинельных тисках, что, кажется, вот-вот упадем в зритель-

ный зал... И тут — обрыв в музыке, темнота, еще две секунды паузы... На сцене ни души, свет в зал. Антракт. Любимов хорошо изучил законы эмоционального воздействия. Зритель должен уйти на отдых, когда он хорошо «поработал»... сердцебиением. И если массированная атака звуков и движений на сцене сопряжена с темой, с идеей в тексте и в подтексте — тогда физический отдых зрителя сопрягается с работой мысли. Может быть, на пути эстетических освоений, после «Доброго человека из Сезуана» и «Пугачева», именно спектакль «Мать» является наиболее чистой победой метафорической цельности. На фоне яркого режиссерского здания четко и контрастно отработаны актерские образы. На этот раз их очень много, и каждому определен свой черед и регламент. Маленькую роль Надзирателя Игорь Петров играет на аплодисменты, по справедливому зачету «старого, доброго театра». Хороший текст, четкая ситуация, точный характер, правдивая обстановка. Гм., да, ничего себе правдивая, если вместо дверей камеры — спины солдат. Однако же ко всем этим условностям давно уже привыкли и на сцене, и в зале. Значит, слова из давнего письма Б. Захавы — «актер это человек, который к чему угодно может отнестись как к чему угодно» — распространяемы и на зрителей? Первые десять минут каждого спектакля мы играем с новыми «игрушками» сами, а уже потом, до конца представления, с нами вместе играет вся публика. Ну, не вся, а, скажем, та, которая в театр пришла как в Театр — смотреть, слушать, верить, смеяться и страдать. При условии, конечно, соблюдения правил и хорошей игры актеров. В спектакле «Мать» очень мне нравится руководитель всего военного «декора», царский офицер в исполнении Всеволода Соболева. С первой своей фразы, открывающей спектакль: «Я театров не выношу! цирк — другое дело...» и до последних слов финального драматического монолога он — породистый вояка, оригинальный мыслитель-парадоксалист, скептический «слуга царю», мучительный «отец солдатам», обреченный верно служить обреченному делу. Мне нравятся исполнители ярких, но малых образов — и Маргарита Докторова, и наш «классический комик» Готлиб Ронинсон, и кудрявый крупногабаритный «тип» Юрия Смирнова, обильно лузгающий семечки, поплеывая на всю эту «затею» Павла Власова. В спектакле живут, а не играют, живут своей особой судьбой — и образы революционеров (Л. Филатов, Д. Щербаков, Л. Савченко, В. Шаповалов, В. Иванов), и образы «врагов» — таких, как жалкий Исай Горбов (Р. Джабраилов и И. Дыховичный). Искренне, напористо, безжалостно к собственным голосовым связкам играет Павла Иван Бортник. Один из самых одаренных студентов нашего выпуска, учеников В. Этуша, он, конечно, прежде всего характерный актер, а в комических зарисовках может утопить в горячем хохоте даже белого медведя в Ледовитом океане... Но перечень добротных актерских удач спектакля «Мать» не только размером роли, но и силой образа возглавляет Ниловна, сыгранная Зинаидой Славиной. Роль ее отшлифована, профессионально разделена на «куски», на «задачи», она прекрасно общается с партнерами (и с залом — как «соавтор постановки»); у нее

сильный голос, отзывчивая нервная система, она доносит текст ясно, крупно, без единой потери. Но это, так сказать, первый этаж. Здание ее образа составлено несколькими этажами впечатлений. Высший среди них — достоверность страдания матери. Она играет чувство сына, боязнь и гордость за сына вторым, третьим, десятым планом, играет больно, ранимо, как главное в жизни. Это вообще свойство актрисы Славиной — играть роль, как первое и... предсмертное дело. Она беспощадно, непоправимо, иступленно темпераментна. Славина играет так, как летят в пропасть, и вы можете услышать даже удары ребер о каменные выступы...

«А зори здесь тихие...» работали почти незаметно, особенно для тех, кто в то же время усердствовал над «Гамлетом». Любимов оставил нас на время с Шекспиром наедине, и вдруг — вышел спектакль. Повесть Бориса Васильева честна и чиста, как документ страшного события. Пятеро зенитчиц во главе со старшиной Васковым. Тыловые будни обороны северных рубежей. И всех девчонок, по одной, постигает гибель от десантников, матерого фашистского зверья. Любимов и Боровский, выдумав спектакль по наивным законам детской игры, заставив зрителей поверить в расщепляемые на части щиты грузовика как в «деревья», в «избы», в «могильные холмы», признаки «рельефа» и «землянку» спящих гитлеровцев, подняли повесть до высоты всечеловеческой трагедии. В аскетическом режиме условностей сцены, в упругом биении сюжета, в системе повторов тем, отпеваний, причитаний, смертей, в ритмах речи Виталия Шаповалова — Васкова проза Б. Васильева обрела возвышенную ступень поэзии. Я смотрел «А зори здесь тихие...» много раз, и всякий раз поражался... Обнажая бессмыслицу чудовищных убийств, театр сумел остаться нежным, скорбно-лиричным потомком военных времен. Очень хорошо играли Татьяна Жукова — Четвертак, Марина Полицеймако — Бричкину, Инна Ульянова — соседку, Нина Шацкая — Комелькову... первые десятки представлений все играли замечательно. Виталий Шаповалов в роли Васкова, разворошив больное и сокровенное в соотечественниках, вызвал, пожалуй, самый мощный поток похвал в прессе и в устных отзывах. Слияние с образом старшины, поэтическая истинность страстей у Шаповалова заставляли вспоминать самые великие примеры — такие, как Б. Бабочкин — Чапаев, как М. Ульянов — председатель, как В. Полицеймако — Эзоп...

Однажды на «Зори» пришел Алексей Николаевич Грибов. После окончания спектакля он долго не хотел уходить из любимовского кабинета. Один из правдивейших корифеев Художественного театра плакал, всплескивал руками и то восхищался увиденным, а то ругал себя... за доверчивость к слухам. «Театр режиссера», «театр без актера», формалисты и т. д. Как, мол, смеют люди такое плести... и как, дескать, мог он сам поддерживать хулу, не проверив своим опытом! А вот сегодня он потрясен и слов найти не может... «Ну что за чудеса! — снова и снова «набрасывался» Грибов на Любимова. — В других театрах все есть, все натураль-

ное — а я сижу и хоть бы хны... А у вас? Ни-че-го нет, сплошные фантазии — а я сижу и реву н а т у р а л ь н ы м и слезами!..» Затем взял фломастер и на стене кабинета, между надписями Юткевича, Сикейроса и Александра Яшина, четко вывел: «Блестящее и дерзкое искусство! А. Грибов».

А я благодаря реакции большого артиста еще раз задумался над феноменом театра.

...Как сказано у Булгакова, «каждое ведомство должно заниматься своими делами», Любимов почти никогда не называет в процессе работы имени жанра: он его деятельно и щ е с т. Его побудительные речи чужды наукообразности, он всегда бежит «измов» и ученых раздумий. Хотя он часто прибегает к требованию результата чувств, но темпы работы стесняют дистанцию между началом и концом поиска сценической правды, а главные заботы отдаются движению, эксперименту. Окончательные формулировки — удел эстетической литературы. И когда спектакль готов, он рождает не только новизну информации чувствам, но может принести активную пищу и мозгам театралов. К сожалению, многие режиссеры умеют успешно формулировать, даже увлекать артистов застывшими фигурами характеристик в ходе постановки, но, может быть, этим самым препятствуют игре воображения, тренажат главное правило игровой площадки — П р о б о в а т ь, менять, находить, сомневаться и открывать. «Ведомство» режиссера Любимова, вооружась точностью модели, правил игры и сверхзадачи, пускается в плавание в н е в е д о м о е море, решает уравнение с рискованным количеством неизвестных. Тем аппетитнее, в случае удачи, любоваться игрой и смыслом результата. А создавать философские выводы, проекции и формулировки — тогда законное дело литературного «ведомства». Знаю по личному опыту: и в Москве, и в Куйбышеве, и в Архангельске, и в Кирове заметки о п о с р е д с т в е н н ы х постановках одинаково подробны в пересказе сюжетов, одинаково комплиментарны, о д и н а к о - в ы — по аптечному соотношению хвалы и хулы. А те редкие рецензии, которые посвящались «Доброму человеку» и последующим работам нашего театра, были иного характера. Каждая имела свое лицо, свой стиль и ритмику. Все они, за редким исключением, не пересказывали, хвалили и поругивая, а откликались на азарт театра азартом размышления, поиска точных слов. В этих статьях по дальнему родству с музой Добролюбова и Белинского (а не по стандартам профотчетов) звучали горячие голоса мыслителей и поэтов советского современного театра...

...Почему столь своеобразен, яркок данный результат на сцене? Что, разве режиссер — какой-то необычайный мыслитель? Нет. Может быть, он блестящий эрудит в литературе? Отнюдь. Тогда, может, — в живописи? Тоже нет. Ага, он абсолютно музыкален? Ни в коем случае. Мастер инженерных секретов сцены? Нет, нет и нет. Нельзя определить ни одну исходную точку, достойную вывода. Но ведь в искусстве су-

существует область не называемого — того, что веками именуют чудом. Театр — букет муз, перекресток цехов, соединитель музыки, слова, света и цвета... Чудо совершилось на пересечении всех даров сцены. И в результате Любимовым, как автором театра, отдельно восхищаются композиторы («он чувствует музыку, как Рихтер!»), художники («у него сцена — живой холст!»), ученые («его спектаклями можно оперировать как научными открытиями»), техники («здесь торжествует инженерная мысль») и вот — блестящие актеры, критики и т. д. Никакого обмана, произошло «рядовое» волшебство театральной радуги. Впрочем, почему «не называемое»? Разве А. С. Пушкин не «назвал» вещи своими именами, раз и навсегда подытожив прошлые и будущие секреты театрального реализма: «Истинность страстей и правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах»...

...Из всех сорока (примерно) ролей, что мне довелось сыграть, роль Воланда в «Мастере и Маргарите» — наилюбимейшая.

Впервые в жизни даже не пытаюсь быть объективным, когда думаю и говорю об этой любимовской постановке. «Огульно» восхищаюсь всем, что в ней есть: инсценировкой великого романа; откровенной «несамостоятельностью» изобразительных средств, которые с отчетливой, вышней, программной целью Любимов и Боровский взяли напрокат из своих лучших сценографических находок (тем более что работу разрешили только как «внеплановую»); аскетизмом решения сцен Понтия Пилата — Иешуа; избыточной балаганностью «московских» сцен; музыкальной нюансировкой, нежностью дуэта Мастера — Д. Щербакова и Маргариты — Н. Шацкой; вакханальной штраусианой «бала при свечах»; игрой И. Дыховичного — Коровьева, Ю. Смирнова — Бегемота, З. Славиной — Азazelло, Т. Сидоренко — Геллы, Г. Ронинсона, В. Штернберга, А. Сабина, М. Лебедева, В. Семенова, А. Колокольникова, А. Трофимова, В. Шаповалова — всех, от Берлиоза, Лиходеева и Бездомного до самого Пилата, до самого Иешуа... Восхищаюсь тем, каким ключом режиссер открыл для сцены жемчужину отечественной прозы — ключом автора «Театрального романа», ключом того же М. А. Булгакова.

Вспоминаю самое начало. В разгар недружной, скрипучей работы над пьесой Г. Бакланова и Ю. Любимова «Пристегните ремни!» в верхнем буфете театра — сбор трупы. Главный режиссер читает пьесу по роману Булгакова, написанную им совместно с В. Дьячиным.

...Отношение шефа к труппе всегда колеблется между двумя крайними точками. В виде монологов их можно было бы озвучить примерно так: № 1 (или Точка Крайней Снисходительности) ... «Вот вчера вы собрались, взяли головки в руки и сыграли «Доброго человека» очень хорошо. Молодцы. Вот и прием был прекрасный. Хотя дело не в приеме, плевать... Важно, что вы не бубнили текст по-готовому, а были абсолютно живыми, заинтересованными... и освежили обстоятельства, и цеплялись за партнеров, и вели зрителя и спектакль в должном ритме, темпе

и так далее... И мне на вас приятно смотреть... Ну-ну, не шалите... Вам только палец в рот положи... Да знаю я, все я знаю... и как вам трудно живется, и что многие недовольны ролями и моим характером... ничего не поделаешь — я вам в отцы гожусь, терпите, какой есть... Вот снимут меня с работы, уйду на пенсию, как многие «товарищи» мечтают, — тогда пришлют вам другого, с хорошим характером... будете играть другие пьесы... (Софроние или еще кого-нибудь...), а пока давайте работать по совести, чтобы быть достойными... и своей истории, и своего народа (с его нескончаемыми страданиями), того народа, который и от войны мир избавил, и дал человечеству своих гениев — и Достоевского, и Пушкина, и Булгакова, и Станиславского с Мейерхольдом... давайте, господа артисты, давайте, дорожки мои...»

№ 2 (или Точка Крайнего Осточертения) ... «Артист — это главный вредитель в театре!.. С таким адским трудом удастся сказать хоть что-то свое, построить новый театр... а артисты в два счета готовы все разбазарить... И вечно гримаса превосходства... вечное недовольство... «стили-зуйте меня»... кусочки... это мой кусок, это моя сцена, а до общего, до сверхзадачи — как до лампочки! Все, что от мамы с папой, весь талант, какой был, в два-три года пропьет, прогуляет... и вот ходят толпами бывшие гении... всех критикуют, все ниспровергают... А что за душой-то?! Книжек не читают, за событиями не следят, беды собственной страны, заботы мира — где уж там! Лишь бы зубы поскалить, себя в грудь побить — я гений, я не понял, а режиссеры — дерьмо! Знаю я вас... сам был актером... у меня в кабинете один на один вы шелковые, а тут по примерным только шу-шу-шу... секты, группировки... «я больше вложил», «он меньше вложил»... Тьфу! Плюну на вас и уйду к чертовой матери! Наберу молодежь и буду с ними работать...»

Нечто подобное последнему «монологу» можно было вообразить, глядя на шефа, читавшего «Мастера и Маргариту». Отсюда и обстановка дальнейшего обсуждения. Прочел до конца, снял очки. Мрачно предложил: «Прошу высказывать свои суждения... только не надо глупых пауз. Произведение известное. Автор блистательный. И Библию, я надеюсь, кто-нибудь из господ артистов читал... А может быть, и сам роман удосужились... Прошу высказываться». И хвала, и хула воспринимались одинаково холодно, только хвала — молча, а малейший намек на критику сопровождался резким выпадом, так что выступавший чувствовал себя орехом, попавшим под орехоко...»

И все же настроение настроением, а факт читки остался в памяти праздником. И удачное в пьесе всех трех линий романа, и точное актерское «попадание» читающего Ю. П. во многих, многих местах...

Я получил роль Воланда, о которой и мечтать боялся.

Репетиции начались. После очень полезной работы с режиссером А. Вилькиным (по первому акту) Любимов перешел на сцену. И спектакль стал сочиняться. Этот период мне явственно напомнил «лучшие годы», дух азарта и совместных поисков для первых спектаклей театра. Мастера будто подменили, поговаривалось в труппе. Куда девались став-

шие привычными в последних работах окрики, нетерпимость, грубость и недоверие к актерам... Дотошность была, придирчивость, гонка, требовательность — да, но на всем лежала печать общности заботы, совместной радости соприкасаться с большой литературой, вечными темами мира и людей... Вместе решались сцены, находились краски, приемы и вырабатывался стиль для каждой сцены. Музыка Э. Денисова чрезвычайно помогала делу. В одной упряжке, как равные среди равных, команду актеров поддерживали команды электриков, монтировщиков, реквизиторов, радистов... Словом, на новом витке спирали повторялось счастливое время юности театра — 1964—1967 гг. ...

Еще один урок «школы жизни» преподан мне театром: весь репертуар Театра на Таганке, помимо прочего, соединен темой «мemento мори» — темой жизни и смерти. Спектаклям о войне или «Гамлету» так, собственно, и предписано литературным материалом. Но даже в «Тартюфе», введением обращений Мольера к королю и архиепископу, Любимов добился нового для комедии пласта раздумий, напряженного ожидания исхода... Поэтические композиции о Пушкине и Маяковском, работа и судьба Чернышевского, есенинский «Пугачев», материнский подвиг Ниловны, жизнь Мастера по Булгакову, темы Гоголя, Чехова, Достоевского, повести Трифонова, «Час пик» Ставинского — весь материал театра как бы нанизан на единый философский стержень. Для меня это возвышенная миссия театра, добрая панацея от старения и идейной ржавчины организма. Перед лицом истории, мира и войны, жизни и смерти — это и означает перед лицом будущего. И право быть веселым, торжествовать успех, отдыхать и праздновать не будет бездумным поведением мотылька, если в фундаменте театра, всех его работ — это серьезное осознание в а ж н е й ш е г о периода в жизни страны, народа, мира.

СКРИПКА МАСТЕРА

Я решился на эти заметки, потому что чудеса жизни свергли мою скромную персону в исторический водоворот. Я пишу, восхищенный тем, что сегодня читаю, и абсолютно уверен, что «мое» нужно не только мне. Силою судьбы я остался оптимистом.

ПОЧЕМУ СКРИПКА

Устное и печатное слово проникает в глубины нашей истории, до- ступ куда еще совсем недавно казался надежно охраняемым. От кого? От посторонних? Ныне тот, кто зачислял народ в посторонние, сам принужден посторониться. Или обернуться «ускоренно перестроенным». Или упрятать тайну своего ожидания под миной делового нейтралите-

та... Это важный инструмент социального обмана — тайна. Любимые приемы царствующего бюрократа — загадочная рассеянность, высокомерие тайнодержателя, засекреченность важных планов... В театре говорят: «Общается мимо партнера».

Сколько запоздалых открытий и встреч произошло у тех, кто читает «Московские новости», «Огонек», «Новый мир», «Знамя», «Дружбу народов», «Комсомолку», «Известия». Федор Раскольников. Николай Гумилев. «Дети Арбата». «Ночевала тучка золотая...», «Реквием» Анны Ахматовой. Книжки — стихи, дневники, статьи и письма А. Твардовского, М. Булгакова, Б. Пастернака, В. Гроссмана, А. Никольской, И. Северянина, А. Платонова, А. Аграновского...

Повергнуто сомнительное торжество ветхозаветной пословицы: «О мертвых — или хорошо, или ничего». Правду, ничего, кроме правды, обо всех, кого ретушировали, кем пугали, кого боялись упомянуть даже в нетелефонном разговоре... Сталин. Вышинский. Берия. Ежов. Лысенко. А напротив — Бухарин, Каменев, Зиновьев, Рыков. А далее — многие тысячи жертв, среди которых, конечно, не одни только громкие имена — Крыленко, Блюхера, Н. Вавилова, Михоэлс или Тухачевского...

Правда неизбирательна, беспристрастна. Она вскрывает причины и следствия, обнаруживает виновников и «продукты гниения». Цель неслыханно высока: возвращение достоинства человека во имя оздоровления общества. Сумской вариант и «ростовское дело». Наследие М. Шагала, А. Тарковского и «равшидовские аномалии», «кунаевский феодализм». Позорная явь лечебно-врачебных будней и светлые имена Федорова, Илизарова... Без вины запрещенные фильмы — и постыдная игра на больной национальной теме...

«О мертвых — или хорошо, или ничего». Значит, если о театре на Таганке, скажем, двадцать лет подряд чаще всего писали «плохо» — этим подчеркивали его живую силу? Значит, если о большом секретаре Союза писателей писали только хорошо, а потом только ничего — то и здесь что-то подчеркивали?

Таганка... Любимов. Эфрос... Тема эта окрашена в драматические тона, обсуждается неустанно. Нет статистики, указавшей бы нам число писем, записок выступающим, вопросов на пресс-конференциях на эту тему.

Есть данные считать, что авторитет нового мышления уже повлиял на социальную активность общества таким образом, что, случись происшествие в Хабаровске, оно способно обнаружить за и н т е р е с о в а н н ы х л и ц где-нибудь в Брестской области. Были бы Лица, добавил бы юморист.

Вот и на данную тему, сомнений нет, будет сказано очень много важного, точного, сильного. Я адресуюсь к писателям и философам, социологам и историкам театра: пусть и мои заметки помогут объективно-

му анализу пережитого, а если погрешу запальчивостью или пристрастием — душевно уповаю, что и это не смутит «заинтересованных лиц».

Теперь прошу припомнить такой анекдот: «Все кричат: Ойстрах! Ойстрах! Гений! Ага, гений. Ты отними у него скрипку — я посмотрю, какой он там гений».

Народному юмору сопутствует мудрость. Я позволю себе взять «скрипку» как талисман. И да простит меня светлой памяти маэстро, Давид Ойстрах...

Великие слова: «Талант — народное достояние». Сегодня, обеспечивая слова золотым эквивалентом дела, народу возвращают художественное достояние, где Мастер предстает во всеоружии таланта. В переводе на язык фольклора: где мастер «со скрипкой». У каждого она своя. У Цветаевой — одна. У Вернадского — другая. Как и у Королева, Мандельштама, Филонова, Мейерхольда, Высоцкого — тоже своя. Есть только две позиции для Таланта: «со скрипкой» или «без скрипки». Так вот, а если «без»?

Косвенный ответ дает стихотворение Пушкина:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботы суетного света
Он малодушно погружен,

.

И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он...

Это когда «не требует»? А если Ойстрах — со скрипкой? А если Пастернак пишет стихи, а не унижает себя тяжбами с «инстанциями»? А если А. Тарковский снимает фильмы, а не уродует душу, идя на компромиссы? Ах, если бы Пушкин всегда выяснял отношения с Аполлоном, а не с Бенкендорфом...

Видимо, существует три способа изытия «скрипки». Первый. Мастер лишает — насильно — возможности творить. Примеры общеизвестны.

Второй. Скрипка падает из рук. Обстоятельства жизни, злой рок, чужая воля создают условия, когда Мастер лишается покровительства Аполлона...

Третий. Мастер сам отдает скрипку. Эффект Фауста, назовем классически.

Последние два случая составляют предмет моих размышлений.

...Имя Юрия Любимова, лишённого в июле 1984 года прав гражданина СССР, нынче, в 1986—1987 годах, несколько раз попадало на страницы печати. И не только в бранном, хулительном наклонении, но

и в уважительном... ожидательном... воспоминательном... Все это неприглядно.

Одинаково пишет только газета, которой руководит А. Чаковский. Причем одинаково пишет давно, примерно с 1977 года. Интонации меняются, но подтекст безошибочно прочитывается: до лишения гражданства — между строк, после лишения — в самих строках. Первая статья называлась «Точки над i». Последняя — уже просто реплика, даже крик восторга: точка поставлена! Любимов в Израиле!

...Когда-то в «Литературке» ругали повесть «Из жизни Федора Кузькина» Бориса Можая, спектакль по которой «Живой» мог стать одним из лучших в современном театре, — так говорили художники, политики, академики — зрители. Правда, спектакль запретили — министр культуры один, министр другой... Так вот, главный герой, Федор Фомич Кузькин, произносит пророческие слова: «Жизнь мне ставит точку, а я ей — запятую!»

Припомним: многих, увы, художников нашей страны личная беда (или вина) лишила родной среды обитания. Лишила творческого топлива, аудитории — словом, «скрипки». Но народная память не поставила им «точку», а одарила поздним прощением, благодарением за талант. Как высоко ни ценились на своей новой родине Набоков, Рахманинов, М. Чехов или Шаляпин, их таланты остаются достоянием нашего народа. Вина — виной, беда — бедой, а наследие — наследием. Последний случай с Андреем Тарковским. Все возвращается на круги своя. И так же, как наследники достояния не желают знать, что именно срывалось с уст Мастеров в «бесскрипочные» минуты, так и Мастеру уже нет дела до тех, кто на родине спешил ему ставить точку: «Сумбур вместо музыки»... «Лягушка из болота»... «Турист с тросточкой»... запятая... запятая... Грустный вывод таков: когда за Любимовым опустится занавес жизни (пошли ему бог долгие годы), его имя, его творчество неминуемо отразятся в речах и писаниях. Причем с годами, очевидно, портрет художника выигрывает, поскольку значение его Скрипки возрастет. Оно уже возрастает. Предлагаю не дожидаться смерти того, кто весь талант свой положил на благо жизни своей страны. Я говорю только об искусстве. Политические мотивы проходят по другому ведомству. (Воланд у Булгакова: «Каждое ведомство должно заниматься своими делами».)

Но, говоря об искусстве, припомним страницы истории Таганки, быть может, мы увидим иначе освещенным и ряд «соседних» туманностей, где действует человек «без скрипки».

О ДОБРОМ

Театр на Таганке не родился, а, строго говоря, прорвался — в щель. О той поре уже сказано-пересказано. Конец 50-х — начало 60-х — немало хорошего успели создать люди науки, техники, политики, искусства.

В эту историческую щель вслед за Ефремовым, Эфросом, Товстоноговым — первопроходцами — прорвался «Добрый человек из Сезуана». 1964 год. Брехтовская притча о добре и зле. Любимовское детище. Вахтанговская юная поросль и — старое здание на Таганке. Принципиальное возрождение традиций революционного, площадного театра: Брехт, Джон Рид, Маяковский, «Пугачев» Есенина, «Мать» Горького. Приемы народного балагана и принципы Станиславского, Вахтангова. Психологическая достоверность и поиск уникальной формы. С годами за нами укреплялась репутация «синтетического», «зрелищного» театра, где актеры преуспели во всем — и в драме, и в пантомиме, и в дерзости начальству, и в песнях, и в лиризме, и в массовых сценах, и в массовом сочинительстве. Конечно, хватало и среди коллег, и среди чиновников «гробожелателей»: «Это не театр, а уличная банда» — «Это не театр, а шесть хрипов — семь гитар» — «Я не отрицаю таланта Любимова, но он один, актеров нет!» — «Да они ему и не нужны!» — «Артистчики-синеглазники»... Однако с годами стало дурным тоном дурно отзываться о Таганке, и вкусы четко поляризовались. Затем — обычные приметы роста. Приходили новые, уходили «старые», как правило, в кино, и, как правило, оказывались крупными мастерами: Губенко, Калягин, Эйбоженко, Любшин... Мы и ушедшими гордились: таганковская закваска, мол! Устные и печатные (редкие) похвалы, частые успехи на малом и большом экранах, на эстраде и на радио сами собой сняли ярлык «безактерской» труппы. Эксперимент Таганки развивал дело современного театра виширь и вглубь. В неразрывности трех слагаемых — зрелищной яркости, политической остроты и поэтического ключа — самобытность и важный вклад таганковской школы в дело культуры. Любимовская афиша, независимо от жестокой тормозной системы «сверху», снискала в середине 70-х годов устойчивую славу в СССР и за рубежом. Зрительный зал — лучшие люди страны (это не бахвальство, а повседневность былой Таганки): ученые, инженеры, рабочие и служащие, писатели, артисты, космонавты, герои войны, ветераны революции, учителя, врачи, студенты, сборная СССР по хоккею... Споры, полемика, схватки вкусов — ни одного свободного кресла, ни одного скучного дня! Так бывало, по легендам, в театрах 20-х годов, так бывало и в молодом МХАТе, и у Таирова, и у Мейерхольда... Так должно быть в театре с такими традициями — в советском театре!

Закончить ретро-панегирик надо, видимо, перечнем международных признаний.

Статьи, книги и диссертации — хотя бы то, что сам видел или держал в руках — составили бы солидную библиотеку. Как уникальные примеры, как знаки новаторства в древнем искусстве сцены и как яркие победы советской культуры — обсуждены, исследованы и надежно зафиксированы для потомков: этапы двадцати лет Таганки, методы работы с литературой и с актером, сценография и световые партитуры и, разумеется, спектакли в целом — «Антимиры», «10 дней, которые потрясли

мир», «Мать», «Гамлет», «Мастер и Маргарита», «А зори здесь тихие...», «Товарищ, верь!..», «Обмен», «Дом на набережной», «Деревянные кони», «Три сестры», «Жизнь Галилея», «Тартюф», «Борис Годунов», «Вишневый сад»... Стоп. Последний спектакль поставил в 1975 году не Любимов, а его друг Анатолий Эфрос, а предыдущий, будучи неразрешенным к показу на публике, оказался последним в списке работ создателя Таганки у себя на родине.

Список побед, стало быть, обойдется без фанфар, хватит с него простого вздоха: Гран-при на Белградском интерфестивале, 1976 год; Первая премия на Варшавском смотре театров мира, 1980 год; Специальное поощрение журналистов за лучшее гастрольное представление, Франция, 1977 год. Все три успеха — благодаря «Гамлету», самой трудной пьесе мирового репертуара.

Я не назвал многих счастливых для театра и лестных для страны отзывов, гастролей, вечеров — в Финляндии, в Венгрии, в ГДР, в Болгарии... Не утихают в памяти овации, не остывает через столько лет азарт свидетелей наших работ — в Ленинграде и в Ростове, на КамАЗе и в Киеве, в Тбилиси, в Омске, в Алма-Ате, в Прибалтике...

О НЕДОБРОМ

Если подробно описать, каким путем пришла Таганка к устойчивому успеху, покажется фантастикой театральная реальность. Сократим подробности, окинем беглым взглядом биографию, так сказать, таганобии.

Ни одну постановку не допустили к зрителю без унижений коллектива. «Доброго человека из Сезуана» уже на первых сдачах ругали за формализм, трюкачество, осквернение знамени Станиславского и Вахтангова. «10 дней, которые потрясли мир» — за грубый вкус и субъективное передергивание исторических фактов, за отсутствие на сцене руководящей роли партии в октябрьских событиях. «Павшие и живые» запрещали, перекраивали, сокращали и — сократили. После многих переделок благодаря отваге общественного мнения и лично трех-четырех славных работников Международного отдела ЦК партии поэтический реквием погибшим интеллигентам вышел. Правда, исчезли из спектакля прекрасные стихи Ольги Берггольц (недавно опубликованные «Огоньком»), эпизод «Дело о побеге Э. Казакевича», сцена «Теркин на том свете»... Вырезаны строки, заменены стихи, несколько страниц внесены по принуждению. Вот, к примеру, рядовое кощунство чиновников: от фразы из письма с фронта Всеволода Багрицкого: «Мама, очень хочется победить немцев и еще комитет искусств, чтобы никакой чиновник не мешал нам работать», осталось: «Мама, очень хочется победить немцев...» Чиновников не интересовало, что погибший поэт вел речь о довосенных запретах, и не о Таганке, а о студии Арбузова... И уж

совсем их не трогала суть драмы: юный военкор под пулями врага не забывает о тех, кто ломал судьбу молодого советского искусства в мирные дни, причем его письма адресованы матери, отбывающей срок в лагере под Карагандой! Фразу изуродовали, приметы лагеря «успокоили»... Как скажет спустя годы в аналогичном случае бравый запретитель «Кузькина»: «Да, это было в нашей стране, но... этого не было!» Обстановка любой сдачи спектакля — традиционно иезуитская: актеры готовы принять зрителей, спектакль вот-вот обретет свое законное дыхание, но его раз за разом подвергают своего рода «таможенному» досмотру. Никого со стороны! За появление в зале «суда» любого нечиновника — полный запрет плюс суровые взыскания. Сколько выговоров — и каких! — сколько устных разносов легли рубцами на кардиограммы Ю. Любимова и директора Н. Дупака... Сдавали в очередной раз «Павших». Таганка — на ремонте, играем в Театре имени Маяковского. Гулкая пустота зала, враждебные лица приемщиков. Не забыть, как ловили чиновники завернувшихся в портьеры на ярусах преступников вроде народных артистов Г. Менглета, Л. Касаткиной и других. От кого же прятали наши отчаянные коллеги свое естественное любопытство? Перед кем любезничали в десятках писем старые большевики — «Разрешите, в виде исключения, присутствовать на показе спектакля...»? Годами длилась тяжба театра с одним из главных судей Москвы — М. Шкодиным. Несостоявшийся артист, прикрывший свою несостоятельность дипломом Высшей партшколы, казнил и миловал: Таганку и «Современник», Гончарова и Плучека, Захарова и Розовского, Эфроса и снова Таганку — предмет его особой страсти... На закрытом обсуждении «Послушайте!» я, сидя в качестве соавтора сценария, с изумлением обнаружил, что пересказы Любимова не гипербола, а бледный оттиск с того пыточного ритуала, которым Московское управление культуры награждает страстные поиски строителей нового советского театра. Кто знает, каким ухищрениям шефа мы должны быть благодарны, чтобы вдруг на заседании оказались «посторонние» лица — Виктора Шкловского или Льва Кассиля, Елизара Мальцева или Семена Кирсанова... О нашем Маяковском, о его многократных запретах, о ненависти к «Послушайте!» — долгий рассказ. Ограничусь фрагментом. В. Шкловский вежливо намекает Шкодину на литературное невежество после того, как начальник зачитал перечень претензий и указаний к вымаркам, путая ударения, рифмы и даты... А С. Кирсанов всплеснул руками после массивированных уколов, зачитанных по бумажке дамой из министерства: «Витя! А мы в Союзе писателей держали наших чиновников за головорезов! Да они же ангелы в сравнении с этими!» Но тактические победы Таганки только закаляли «бойцовские» качества шкодиных, и новый спектакль, допустим, «Под кожей статуи Свободы» (по Евг. Евтушенко) или «Товарищ, верь!» (о Пушкине) театру приходилось сдавать, кромсать и пересдавать не три и не пять, а по восемь, десять и более раз... На одной из сдач Андрей Вознесенский, допущенный как член худсовета, вдруг не выдержал обя-

зательного тона почтительного просительства и крикнул в лицо временщикам: «Да как вы смеете судить поэзию и художников-мастеров! Поэт — певчая птица, а вы... Ведь соловей не может петь на морозе!» Здесь побагровело начальство. Жаль, прошли времена, думало оно. Что-бы меня (то есть Советскую власть!) сравнить с заморозками в искусстве! Да этот чертов заступник в 24 часа исчез бы в клетке вместо его соловья... «Что вы такое сказали?!» А поэт кротко пояснил: «Это не я, это Маркс...» За умную и вполне строгую статью в поддержку начинаний «Современника» и Таганки двух авторов — Ф. Бурлацкого и А. Карпинского — предали показательному унижению, покалечив их карьеру, судьбу, здоровье...

Где-то на шестом году жизни театра произошел такой эпизод. Мы с другом навестили зимой Аркадия Райкина, еле отошедшего после инфаркта — в санатории имени Герцена. Посреди мрачного рассказа (удар хватил артиста после жестокого окрика в столичном горкоме) — впрочем, мрачность вполне ладилась с блеском юморесок — он внезапно хватил меня за руку: «Знаете, что? Я, как только стал оживать, вдруг подумал... и теперь эта мысль все время со мной: если я от одного крика так сломался, то кем же надо быть Юре Любимову, чтобы по три раза в год такое выдерживать?»

Из спектакля «Пугачев» вырезали половину блестящих интермедий, написанных великим сподвижником С. Есенина — Николаем Эрдманом. Для убийства спектакля «Товарищ, верь!..» пошли на неслыханную подтасовку. Желая «сыграть по-новому» и нашим «умникам» противопоставить «своего», в темноту зрительного зала, на третью сдачу, ввели «яко» тая в ночи» завезенного из Ленинграда Марка Любомудрова с его заготовленным описанием грехов еще неувиденного зрелища. Завлит театра Э. П. Левина героически «поймала за руку» гостя, благо и во тьме зорек глаз патриота...

Из «Гамлета» вымарали остро звучавшую сцену могильщиков — цитату из пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы?». Вымарали отнюдь не из соображений охраны памятника английской старины. Будь на то их воля, они бы и сам памятник с успехом поскребли, ибо всюду слышатся намеки и аллюзии там, где не играют архаично-патетично (как нужно для классики), а также кровно страдают за принца Датского, как если бы подгнило что-то в «родном» королевстве... Кстати, слово «аллюзии», по-моему, впервые было пущено в оборот Евг. Сурковым в одной из его утонченно-издевательских статей в тогдашнем «Одоньке». И мы, артисты Таганки (и не только, конечно, Таганки), и лучшие театроведы, и честные критики-рецензенты — очень хорошо знали полный список наших верных недоброжелателей. Чего только нам не приписывали, каких угроз не удостаивали, на какое вредительство не намекали — Зубков, Сурков, Патрикеева, Толченова, Абалкин.

О ДОБРОМ

Надеюсь, проницательный читатель уже догадался, что выстоять в одиночку ни Таганка, ни ее Мастер никак бы не смогли. Конечно, здесь важно помнить, что критиков-хулителей, радеющих «делу Шкодина», могло быть гораздо больше. Уверен, многих звали пополнить сии ряды. Более того, из соображений вкуса многие были даже готовы порицать таганковский эксперимент. Но когда в прессе царит «гласность в одни ворота», когда все, что «за», — нежелательно... тогда соображения вкуса отступают перед соображениями совести. Надо отдать должное пишущему сословию: глубоко пущены корни великих предтеч, противостояние Белинского Булгарину преподало свой важный урок большинству и надолго. Вот пример. В 1967 году одного хорошего критика, что называется, поймали на слове в некоем «толстом» журнале. «Вам не понравилась «Жизнь Галилея» на Таганке? Будьте добры, напишите! Статью в размерах не ограничиваем...» Теперь послушаем соблазненного. Оказывается, его давно не печатают, руки чешутся потрудиться, ох, как здорово могло бы написаться — резко, язвительно, аппетитно! И, главное, «Галилей» действительно ему очень не понравился, впервые с ним такое на Таганке... Стоп. В этом все и дело. То, что в афише театра казалось сильным, нужным, оригинальным, — не находило места в печати. Значит, не в порядке живой полемики «нравится — не нравится», а рука об руку с запретителями? Сколько критиков предпочло вторую половину заказа «писать плохо или ничего»! И сколько богатых умом и сердцем статей, исследований, даже книг не увидело света! По словам нашего учителя, весь секрет таганковской удачи — в х о р о ш е й к о м п а н и и. У нас была очень хорошая компания: и знакомых и массы незнакомых. Это и спасало. Ведь просто так снять спектакль трудно. Запретительные акты надо было мотивировать. Ни в какое сравнение не входили ругательные писания Управления культуры с теми протоколами расширенных худсоветов, где ярко и аргументированно (со ссылками на классиков марксизма и мировой культуры) звучали голоса... Какие голоса! Шостаковича и Трифонова, Самойлова и Тендрякова, Залыгина и Капицы, Флерова и Чухрая... А если речь шла об анализе на уровне науки о театре, о драматургии, то, пожалуйста, извольте поспорить с такими именами, как А. Аникст, Г. Бояджиев, Б. Зингерман, К. Рудницкий, М. Туровская, И. Соловьева, Р. Кречетова, Н. Крымова, Н. Велехова, Р. Беньяш... Хорошая компания.

Однако уверяю скептиков: на собственных, закрытых от начальства, обсуждениях далеко не всегда бывало сладко и режиссуре, и актерам от вышеупомянутой плеяды. Расти, соизмерять свой опыт с мировой практикой театра, учиться на своих ошибках — вот куда направлялись заботы «хорошей компании».

А если вы присовокупите к сказанному ежедневные встречи со зрителем... А до середины 70-х годов к нам ходили только те, кто х о т е л и и с к у с с т в а (это потом уж нас возвели в ранг дефицита наравне с дубленками, «жигуленками»... словом, когда пошли на «Гамлета» и на «Мастера» те, кто все м о ж е т , оставляя за порогом тех, кто хочет). Разве это плохая бронезащита от напастей: такой зритель, такие друзья театра, такие спектакли — словом, такая любовь! Как сказано одним из главных виновников недобра в Отечестве: «Эта штука посильнее, чем «Фауст» Гете: любовь побеждает смерть».

Нам корежили премьеры — а мы их так играли, чтоб азартом зарубцевать все швы от хирургии начальства. Наши сверстники из «заслуженных» переходили в «народные» — а мы им улыбались ласково: это, мол, вам компенсация за унылые спектакли.

Нам запрещали гастроли за рубеж (два года длился запрет даже на выезд из Москвы) — а мы прекрасно себя чувствовали дома, и на наши «капустники»-юбилеи отовсюду стекались коллеги, яблоку негде упасть.

Негласный приказ председателя Гостелерадио Лапина запрещал занимать артистов Таганки на радио и телевидении — зато в «неофициальном порядке» мы по многу раз объездили все институты Академии наук, потешили славное студенчество, гордились своей желанностью в самых престижных аудиториях...

И выходит так: на территории духовной борьбы все ложные, мнимые ценности, все бытовые соблазны и прочее не выдержали конкуренции с Любовью. А если вспомнить мой изначальный образ — со «скрипкой».

Жизнь сама научила ценить все в должном порядке. Блага популярности, костюмы, кино, квартиры, машины — очень хорошо. Но — на законном, втором месте. На первом — то, что на первом.

Мы удивляемся: как мог очерстветь такой-то талант? Как могла превратиться в стязательницу отличная актриса? Куда ушла жизнь из новых произведений вчерашнего кумира?

А случилась старая метаморфоза, и второе, вышепоименованное, поменялось местами с первым...

О ТРЕВОЖНОМ

По-разному ведет себя старость. У одних развивается скаредность, боязнь за недобор почестей и т. д. Другие удивляют рискованной поведкой. На 50-летию Ю. П. Любимова на Таганке не появилось ни одной приметы начальственного внимания. Более того, именитым людям был очевиден резон опасаться за свою именитость...

Но каким же восторгом мы встретили появление и смелую, молодую речь — во здравие революционных традиций русского театра — одного из старейшин цеха, Ю. А. Завадского. Пристрастием к любимовскому новаторству не раз делились и Б. Н. Ливанов, и М. М. Ян-

шин, и С. В. Гиацинтова, и С. Г. Бирман... А однажды трогательно прослезился и сделался сразу «нашим» А. Н. Грибов — после спектакля «А зори здесь тихие...». Это произведение вообще повернуло лицом к нашему делу очень многих солидных оппонентов из театрального мира...

Однако прав был А. И. Райкин: многолетние травмы не могли пройти бесследно для Ю. П. Любимова. Ко времени драматической развязки 1983 года к нему приближался рубеж личного 70-летия.

Есть субъективные данные возраста: изменения в характере, преобладание одних черт над другими, болезни, семейные проблемы — это не нашего внимания дело.

Но есть объективная данность: после долгих лет атаки судьбе было угодно временно отогнать черные тучи с любимовского небосклона. Годы два улыбалось солнышко — ослабили давление, появились хорошие статьи, участились гастролы. Дрожа от страха за свою смелость, начальство выпустило Таганку за рубеж. Оказалось: ничего страшного, только прибыльно — и в престиже, и в прессе, да и всем хорошо. В вузах разрешили курсовые и дипломные работы о нашем театре. Четверо актеров получили звания «заслуженных». Двенадцать семей — новые квартиры. А сам театр — разрешение и проект на новостройку. Любимов выехал на постановку оперы в Италию. В это же время Владимиру Высоцкому разрешили сделать запись на «Мелодии». Правда, из четырех часов записи выпустили только диск-малютку... Перестали чинить препятствия к его выездам во Францию, к жене. Правда, всякий раз с нервотрепкой по поводу визы... Сняли запрет с его имени на радио и на съемки. Правда, неутомимо отговаривали режиссеров от данного выбора... Наконец, в 1977 году случилось сразу три чуда. «Мастер и Маргарита», спектакль, который давали репетировать из милости, в порядке пробы, без средств на декорации и костюмы, — вдруг с первого просмотра разрешили! Правда, к гастролям, хоть и велик был спрос, не допустили... Во-вторых, Театр на Таганке выехал во Францию, на полтора месяца! Правда, со старыми спектаклями... Зато — честь: на празднование 60-летия Октября! И если судить по «битковым» залам, и если сравнить с другими залами, и если умело читать огромный ворох рецензий, где прогрессивная пресса воевала с регрессивной, и если верить нашим дипломатам в Париже — успех защитил оказанную честь. Правда, на Родине и печать молчала, и встреча тружеников театра в аэропорту омрачила гастрольный финал... Зато впоследствии высокое начальство просило передать свою благодарность и свои извинения. Правда, «Литературная газета» своеобразно нарушила заговор молчания: из вороха отзывов она обнародовала одну лишь хулу Таганке, утаив и качество остальных рецензий, и политическую ориентацию того, что с охотой вырвала из контекста...

Третий подарок — к 60-летию Любимова. Орден Трудового Красного Знамени. И 30 сентября, в день Веры, Надежды, Любви и их брата

Юрия», — все флаги к нам. Небо и земля, если вспомнить 50-летие. Увы, о 70-летию промолчим...

Все хранит архив того юбилея: адреса, голоса, смех и слезы, восторги благодарных соотечественников. Министры и театры, заводы и школы, восток и запад... А вечером — Булгаков, а ночью — юбилейный «капустник»...

По-разному ведет себя старость. Нам, тридцати- и сорокалетним, казалось: после многих лет таких невзгод не наплевать ли на мелкие облака на фоне солнечного неба? Впереди отличные планы — и в репертуаре, и в гастролях. Признание театра — налицо. Ну не грех ли снова сунуть брови?

...Кто знает, может, и мудрее поступали в подобных случаях его коллеги и «товарищи в борьбе», однако Юрий Петрович предпочел прежнюю позицию. Неуживчив, враждебен к любой критике, злопамятен во всем, что касалось прений в инстанциях. Даже те, кто благоволил ему, разводили руками: грубо, огульно необходимителен в общении! В воздухе над Таганкой вновь сгустились гроззовые тучи... А внешне еще года два все обстояло прилично — росли этажи нового здания и зарплата у актеров, приняты (не без прежнего «скрипа») важные премьеры: и «Ревизская сказка», и «Три сестры», и «Преступление и наказание», и, наконец, «Дом на набережной». Серьезного интереса к Мастеру со Скрипкой никак не убавилось — укрепилась репутация в «своем ведомстве». По два раза в год ставил Любимов спектакли в далеких странах. Иногда об этих успехах оповещала и родная пресса...

А режиссер все более раздражался — на руководство, на нас, на коллег и даже на западных актеров...

Защитные реакции нашего круга (и круга повыше), наверное, человечески объяснимы: «Чего ему еще нужно! В полном порядке! Всюду ездит! Гастроли театра как ни у кого! Нет, он просто заигрался в революционера. Идей новых мало, а театр стареет. Либо хочет со скандалом уйти из Таганки, чтобы ездить и ставить — себе и семье в удовольствие... Либо решил совсем сорваться, понимаете? Туда?..»

Однако факт налицо: Любимов предпочел видеть закономерность в тучах, а не в эпизодическом послаблении художнику. Раздражаясь на обстановку вокруг себя, он лишь в манере общения был излишне нетерпим, но на деле — все, как всегда. Режим труда, запал борьбы, идеалы — в искусстве, в жизни, в науке — те же. Никак не менялось важнейшее, опору чему я отыскал в пушкинском стихе: со скрипкой, то есть, когда «требуется Аполлон», — художник, маэстро, гражданин, мужчина, поэт, если угодно. Результаты: и сегодня достойно смотрятся любимовские спектакли на Таганке, как бы давно ни были им поставлены. Главный же результат еще дождетсЯ своего анализа: не таганковскому ли феномену (в «застойный период»!) обязаны многие работы сегодняшнего театра страны? Не перехваливая никого, помня все истоки, надо ли все же отдать должное перепроходчеству в том, что столь пышно рас-

цвело удачами,— проза на сцене, публицистика, монтажный метод, метафорическая сценография, песенный элемент в драме, общение с залом? Не думаю, что будут отказываться от влияния Таганки умные, талантливые, самобытные «звезды» режиссуры эпохи перестройки — Роберт Стуруа, Лев Додин, Эймунтас Некрошюс, Анатолий Васильев, запятая, запятая, запятая... Я отвлёкся, ибо образ Мастера со Скрипкой куда веселее и чище другого случая...

Мизансцена вторая: без Скрипки. То есть вне сцены, вне антеевой земли. Любимов, откажусь от эпитетов, вполне человек — «как все». Как его собратья — театральные могикиане, тираны, если угодно, баловни успеха, — не лучше и не хуже. Он вполне соответствует пушкинскому печальному автоупреку, выше цитированному мною. И пусть тот, кто в творчестве сделал больше него, пусть тот, кто испытал гонений не меньше его, пусть тот, чья мудрость опережает время и соотнесет ныне содеянное с выводом потомков, — пусть он первым кинет камень.

...Приближался отпуск 1983 года, открылось новое здание Таганки, грустно отмечено 19-летие в апреле. Позади — смерть Владимира Высоцкого и узел неразрешенных премьер — «Борис Годунов» и «Владимир Высоцкий» (вечер памяти поэта и актера). На выпуске — «Театральный роман», прочитаны инсценировки «Бесов» Ф. М. Достоевского, «И дольше века длится день» Ч. Айтматова. Ко всем трем названиям — неодобрительная настороженность начальства. У Любимова крайне обострены отношения с «городом», но есть надежда на самый верх. К слову сказать, эти выходы (спасибо уникальным людям, которые помогали «выйти») — суть спасительные круги трех потоплений театра... Ю. П. беседует с труппой. Большинство не очень довольны: лето впереди, неприятности канут, как всегда, пугать нас поздно, сам, мол, едет в роскошное турне, к чему это его вечное упрямство, раздраженность и злоба? Стало быть, нас досадовали частности, а Любимов угнетали закономерности. Отсюда его отнюдь не летний разговор. Основных мотивов два. На меня жмут сверху — и это не частность, не временно. И — во что превращается театр. Это — о растущей халатности у актеров в работе, о растренированности, о несоблюдении внешнего вида, о быстром старении актерских мозгов и совести, о вялых спектаклях, о бурном развитии концертной и прочей деятельности. Там, мол, на стороне, вы неутомимы, вы полны энергии. И заодно — разоряете, амортизируете репертуар. Вас зовут всюду — и вы отлично знаете — за знак качества вашей фирмы. А вы, используя фирму, бесстыдно разваливаете свои роли, заштамповываясь, в погоне за рублем, хотя я совсем не против заработков — оклады позорные... Но растаскивать спектакли по халтурам — это воровать у самих себя. Помяните мое слово, через год-два к нам перестанут ходить приличные зрители...

За нашей актерской думой — своя правда жизни, правда большого пути и усталости от собственного энтузиазма. Наша дума: скорей бы в отпуск, скорей бы съемки, концерты, отдых, семья...

За любимовской печалью — то же, что всегда: «До каких пор художника будут окружать вражда и подозрительность нехудожников, от которых зависит каждый его шаг? Я знаю, стоит актерам начать репетировать, а мне на них — поорать, стоит выйти на публику, снова почуять вкус успеха... Все будет нормально... Но что ждет театр завтра, если сегодня, как давно уже не было, столько тревоги? Запретили «Годунова», «Высоцкого», а они беспечны! Они подтянутся, если я скажу, что впереди — гастроли в Швеции и в Дании... А «Годунова» сняли, и у меня в голове совсем другое: второе пятилетие театра, пятнадцать лет назад...»

О НЕДОБРОМ

Второе пятилетие театра. Вокруг нас закрыли лучшие работы театров: «Теркина на том свете» в Театре сатиры, «Случай в Виши» — в «Современнике»; бульдозеры смяли выставку молодых художников; без работы Тарковский, Иоселиани, Шепитько, Асанова, Климов, Герман, на полках — фильмы; добили Твардовского — оголили «Новый мир»; в Ленинграде запрещена «Мистерия-буфф», поставленная Петром Фоменко с огромным успехом, в Москве ему запрещают «Смерть Тарелкина»; у Эфроса — серия запретов: руками стариков-мхатовцев убили хороший спектакль «Три сестры», сняли «Колобашкина» (это стоило художнику инфаркта) — всюду надсмотр и угрозы...

А на Таганке — запрещение «Кузькина», обращение в Политбюро, пересмотр и снова запрет. Была подписана бумага об увольнении Любимова, и уже подыскивали замену... Почти все отказались, почти все... Театр по ночной тревоге — как один! Обращение комсомола, телеграмма в ЦК от труппы, собрание... Все до одного — заявления об уходе. Главному режиссеру — выговор в райкоме и разнос за воспитание молодежи (за то, что мы не дали уволить учителя). Выговоры всем нам, членам бюро комсомола, строгий выговор Н. Губенко — секретарю бюро... Позорное обсуждение в помещении Ленкома итогов года. Весь актив Москвы — и жалкая игра в регламент — лишь бы на сцену не вышел кто-то с Таганки... А зал гудит, а неизвестных лиц много, и они смотрят по-хозяйски сурово... За Таганку выступать записались Ефремов и другие... Регламент сокращен, антракт отменен, вот-вот будут наспех подводить итоги... Губенко встал у стены — чтобы все видели поднятую руку... А в президиуме — суетливое: «Подведем черту, всем надо на работу». И Николай громко объявляет, что черту подводить нельзя, ибо много заявок на выступления не востребованы. Шум в зале, и вдруг раздается фарисейский бас известного артиста: «Губенко, сядьте!» Вскочил Сабинин, с места крикнул: «Вы что, не видите, какая пропашь между вами и залом?!» Это ему потом дорого стоило, Александру Сабинину. Из педагогов уволили, в театре еле отстояли... А в Ленкоме, под занавес, на вопрос: «Не будет ли каких предложений по соцсоревнованию?» — вдруг отозвался Любимов: «Будет!» И оказался на сцене, как ни велика была растерянность

у почти «победителей». Вышел к трибуне. Его переспросили: «Вы о со-
общающих?» — «Да-да, я о моих обязательствах как раз и собира-
юсь...» И разложил бумаги, надел очки... Мертвая тишина. Внятная,
очень вежливая речь: перечень положительных откликов в «Правде»,
в «Известиях», в «Труде» — о Таганке... Цитаты из Маркса и Ленина — о
художнике, о необходимости беречь таланты... Ни одного упрека, ни
одного повышения голоса... Это была копия его письма на самый верх,
в обход ожидавшего любимовской головы московского вождя.

На самом вершине была сломана игра городского начальства. С неяви
Любимова на финальный разнос в горьком (время совпало по минутам
с новостью о высшем благоволении) можно отсчитывать биографию
личной вражды В. В. Гришина к театру Любимова. В следующем го-
ду — вторая попытка увольнения. И снова вмешательство сверху, то есть,
разумеется, желание помочь и четкое поведение тех, кто сумел вовремя
и с комментариями «положить на стол» прошение на Имя...

К важным обстоятельствам 1968—69—70-х годов относятся не толь-
ко регулярные попытки потопления таганковского корабля, но и следу-
ющие будничные новости в жизни Ю. П. Любимова — например, стиха-
ли телефонные звонки и дома, и в театре... Как-то вмиг оказалось,
что всех сразу кинули в командировки или в больницу... Вакуум,
пустота...

Второе пятилетие театра — это еще и сильные атаки газет и трех
журналов: «Огонька», «Театральной жизни» и «Октября». (Странно сег-
дня в это поверить, но факт.) Из пламенных уст Ю. Зубкова, Е. Суркова
или Н. Толченовой летели особо яростные обвинения Таганке, особо го-
рячее заступничество за чистоту социалистического реализма, на кото-
рый покушается театр мелкотравчатых фрондеров, носителей «кукишей
в карманах», готовых предать самое святое. В газете «Красная Звезда»
Ю. Зубков, например, трепетно лишил спектакль «Павшие и живые»
права ратовать за Родину-мать, поскольку, как показалось критику,
в подтекстах и самих стихах, в подборе имен и самой национальной
принадлежности поэтов ясно слышится защита не той, а другой «Роди-
ны-матери» ... Какой именно, автор от волнения забыл указать. Пару раз
газеты пробовали способ массового эпистолярного осуждения... Помню
статью девочки-студентки о «Тартюфе», где она звонко, ругательски, но
косноязычно обвиняет Любимова за плохую режиссуру, за намеки на на-
шу жизнь, за комикование (в комедии!)... В общем, исторические анало-
гии «писем гнева» известны...

...Сразу явились кадры из «старого кино» — кино моей памяти, об-
разца 1965 года. Министерство культуры, художественный совет театров
страны. Ведут заседание Е. Фурцева и Р. Симонов. В зале — ведущие де-
тели. И мы, молодые всходы последнего урожая. Звучат первые раска-
ты грома — в адрес Таганки, «Современника», Театра имени Ленинского
комсомола, авторов — Розова, Володина... Самая яркая, блестящая речь
из громовержцев — Евгения Даниловича Суркова. Доказав как дважды

два, что никакого Брехта он на Таганке не обнаружил и ничего, кроме аполонии модифицированной мейерхольдовщины, не нашел (цитата приблизительно, но мудренность та же), докладчик перевел орудийный расчет на беззащитные флешки Александра Володина. Витиеватый обстрел прерван голосом А. Софронова: чего там спрягать глаголы, дескать, тут ясно, что бездарность, стреляй, мол, следующих... И тут Сурков забываемо звонко и афористично парировал: «Нет, Анатолий Владимирович, ты не прав! Володин — талантлив, и тем еще опаснее для нас!»

Потрясающий сюжет: первые месяцы перестройки. Первым, спеша опередить обвинения в свой адрес, знатный референт запретителей 70-х годов Евгений Сурков смело задает вопрос в центральной газете: «Кто виноват?» — в запрещениях спектаклей, фильмов, книг, в изувеченных судьбах художников — кто виноват? В те же первые дни на свой юбилей апостол перестройки пригласил к домашнему столу всех, кого «расстреливал» 20 лет назад. То есть всех, кого недобил совместно с гостями прежде него своего юбилея...

В 1971 году поэтическое зрелище «Берегите ваши лица» по А. Вознесенскому стало третьим поводом для закрытия театра. Спектакль сняли, корабль пошатнулся, но остался на плаву, а вот начальника главка Управления культуры Москвы сильно наказали. Много было начальников, но двое из них — исключение. Ибо в своих поступках исходили из уважения к сценическим подмосткам, не кичились важностью возложенного на них и как-то старались сохранить при трудностях окружения свое мужское достоинство. Первым был тот, кого из-за нас наказали, — Борис Родионов. Его, как никого из чиновников такого ранга, всегда вспоминают с теплом и благодарностью. Взять хотя бы одно то, что при нем родились и «Современник» (он, кстати, с риском отвоевал «Голого короля»), и Ленком А. Эфроса, и Театр на Таганке, и лучшие постановки А. Гончарова, В. Плучека... Но... не будем преувеличивать. Второму имя Валерий Шадрин. И здесь та же игра: стоит чиновнику оставаться человеком и любить театр более, чем миссию осаживать и «не пущать», — крах неминуем. За сочувствие к театрам (и опять же к Таганке — к «Борису Годунову») Шадрин снимали, бог знает что ему приписывали... А вдруг — оставили при должности. Говорят, велико было изумление В. В. Гришина единством рядов театральных лидеров, выступивших в защиту своего начальника. Еще спустя 3—4 года подготовили было новую западню, но здесь своевременно подоспел учредительный съезд нового Союза театральных деятелей — они и позвали Шадрина к себе в секретари...

...Почему менялись периоды на Таганке — что, театр шел навстречу начальству? Нет, все проклятый феодализм. Барин дал, барин взял. В 1971 году В. В. Гришин почтил слезой «А зори здесь тихие...». Сообщил Любимову: «Надо же, мне говорили — антисоветский театр, а я плакал...». И сразу лично выдал: квартиры, звания, решение о новом зда-

нии... Потом на спектакле «Пристегните ремни!» рассвирепел на театр и — забрал милость назад...

Театр не менялся, менялась игра судьбы, а у судьбы этой имя — баярин, хозяин, а не СССР, не народ.

Еще одна волна атаки на наш театр в 70-е годы началась с приказа градостроителям снести старое здание Таганки. Иначе, мол, магистраль не проведешь. Снова, как и встарь, под наши знамена собрались знаменитые соотечественники, грудью встали на защиту, добились приема наверху, составили бумагу и коллективно отвоевали наш славный дом. Убедил отцов города более всего такой аргумент: это место свято, поскольку здесь бывали и Маяковский, и Есенин, а в 1920 году выступал В. И. Ленин... Чиновники XXI века скажут спасибо чиновникам застойного прошлого и украсят благодарными досками фасад Театра на Таганке. К прежним именам они, наверное, прибавят тех друзей старого здания, кто премного возвысил честь Советской страны. Тех, кто помогал жить и дышать, тех, кто расписал автографами стены любимовского кабинета. Политики и светила науки, великие таланты всех областей. Д. Шостакович, Р. Кастро, герои-панфиловцы, Артур Миллер, Жан Вилар, А. Шнитке, Р. Щедрин, Э. Денисов, Ю. Буцко, С. Образцов, О. Верейский, Л. Арнштам, Б. Равенских, Г. Товстоногов... Здесь любили бывать Г. Чухрай, Р. Быков, Э. Климов, А. Тарковский, Б. Окуджава, М. Плисецкая, Ю. Завадский, П. Капица, Г. Флеров, Я. Зельдович, В. Гольдманский, В. Бураковский, С. Федоров, Э. Кандель, Л. Бадалян, А. Адамишин, А. Бовин, А. Черняев, Ю. Черниченко, Г. Шахназаров, Л. Делюсин, Е. Яковлев, Ю. Визбор, Ю. Ким, Ю. Гагарин, Г. Титов, Г. Гречко, А. Аграновский, Ф. Абрамов, В. Тендряков, В. Распутин, В. Шукшин, А. Райкин, В. Быков, В. Белов, С. Залыгин... И, конечно, наши братья-актеры — Андрей Миронов, Олег Даль, Леонид Енгибаров и запятая, запятая.

Хотя москвичам того времени, наверное, будет дорого каждое имя в отдельности, их вполне воодушевит и такая простая надпись:

«Здесь трудился с 1964 по 1980 год Владимир Высоцкий».

Последний аргумент, объясняющий любимовское «упрямство» видеть свое дело в черном свете, — вечер памяти Высоцкого.

Сегодня уже невозможно поверить в мучения, выпавшие на долю этого горького спектакля. Те самые стихи и песни, что звучат по радио и телевидению, исполняются в десятках профессиональных и любительских композиций, изданы и переизданы в книгах, газетах, журналах, звучат с пластинок, — собрание лучших сочинений поэта и актера составляло плоть нашего вечера. Его показали расширенному художественному совету. В его защиту собирались подписи прекрасных современников. Казалось, сочувствием к нему и его творчеству после смерти охвачены все люди страны, у которых есть память, слух, желание приобщиться к прекрасному... Авторитет защитников столь высок, что, казалось, их голосов более чем достаточно... Запретили спектакль. Для того, чтобы

его без билетов, по пропускам, показать в дни рождения и памяти поэта — в январе и в июле — узкому кругу родных и близких, требовались величайшие усилия постановщика. В виде особой милости за три года четырежды нам позволили сыграть это уникальное представление. После третьего показа, собравшись на обсуждение спектакля, занесли в протокол следующее коллективное признание. Все сотрудники театра, прежде всего актеры, полагая для себя делом чести сохранить в репертуаре спектакль «Владимир Высоцкий», не видят возможным дальнейшую жизнь Таганки, если спектакль не будет разрешен к исполнению. Вывод — и художнический, и человеческий, и гражданский: если нам отказывают, значит, отказывают театру в сознательном продолжении пути. Значит, автоматически будет решаться вопрос о нашем пребывании в этих стенах. Добавлю: это решение не было итогом каких-то истерик, молодечества, полемики, нет. Действительно, все, что мы пережили, готовя и показывая спектакль, было слишком значительным и само по себе привело нас к крайним выводам.

Спектакль был запрещен. Вопрос чести повис в воздухе.

Насколько нам известно, перед отъездом на постановку в Англию, оформляя командировку, Любимов заручился в инстанциях обещанием исправить беспрецедентное положение. Находясь за границей, он несколько раз напоминал о необходимости включения в репертуар и «Годунова», и «Владимира Высоцкого» как выполнение обещания и свидетельство реальной заботы о жизни театра. Обратный случай, таким образом, являет собой обратное свидетельство. В это же время, в сентябре — декабре 1983 года, соединилось в одной точке множество исключительных обстоятельств. Тяжелая болезнь Любимова, возможность ее излечения в единственной клинике, в Лондоне. В сентябре произошел взрыв отрицательных эмоций Запада в адрес граждан СССР (после инцидента с корейским самолетом). Конфликты по ходу постановки в Лондоне и, вольный или невольный, бойкот спектакля со стороны нашего посольства. Оскорбительная выходка в адрес Любимова со стороны сотрудника посольства, впоследствии наказанного. И еще, и еще, и еще... По-разному отзывается возраст, повторю лишний раз. На критическую массу тягостных совпадений Любимов реагировал по-своему. Было бы в Москве расположение, хоть в половину похожее на нынешние контакты представителей властей с художниками, было бы желание предотвратить то, что грозило совершиться, — одного слова хватило бы. Это безусловно. Но что гадать — если бы да кабы. Уже в декабре, за два месяца до развязки готовили свою контригру люди, давно ждавшие повода «наказать» непослушного режиссера. И события февраля, смерть Ю. В. Андропова, развязали им руки для постановки хорошо продуманной житейской пьесы:

«ОДНИМ УДАРОМ — ДВЕ СУДЬБЫ»

Одним ударом покончить с двумя судьбами, скомпрометировать два имени. Со стороны поглядеть — только аплодировать можно лихому маневру. Юрий Любимов и Анатолий Эфрос — два безусловных Мастера. У обоих за спиной многотрудная слава новаторов. Две разные школы, две разные ветки одного ствола — революционного театра. Был день, когда Любимов посчитал полезным, чтобы таганковские актеры поработали с его другом. Не для вавилонского смешения театральных пристрастий, а с целью приобщиться к тому сильному, чем обладает чужая школа. В 1975 году А. В. Эфрос поставил «Вишневый сад». Коротко замечу — мнения резко разделились. Большая часть труппы приветствовала спектакль. Любимов и Эфрос разорвали между собой отношения. Категорическое отрицание шефом чужого, даже антипатичного ему создания не помешало «Вишневому саду» занять свое достойное место в репертуаре до 1980 года, до смерти Высоцкого, единственного исполнителя роли Лопехина. (Позднее Эфрос, новый главный режиссер Таганки, возобновит свой спектакль с другим актером.)

Меня здесь не интересуют интриги, слухи театрального мещанства или амбиции мастеров. А вот что важно: Эфрос со своей Скрипкой, Любимов — со своей. По счету искусства автору Таганки музыка, исполненная на его инструменте, резала ухо. Ничего не поделаешь — возмущалась душа художника. Примерно так: как можно три часа подряд «полировать» две ноты, не использовать всей гаммы актерского опыта, да еще играть без смычка! Но оставил шеф «Вишневый сад» в репертуаре не только из этических соображений. Думаю, он хорошо сознавал, что эти две ноты его актеры и без смычка берут на достойном уровне. Что касается истины в вопросах вкуса — она, как известно, каждый раз за тем, кто высказался последним. Вот вам две точки зрения:

Первая: режиссура Эфроса раскрывает душу образов, дает органичное звучание там, где любой другой просто произносит текст. Его работы полны той одухотворенности, которая в спектаклях Таганки если изредка и присутствует, то не по желанию постановщика.

Вторая: режиссура Ю. Любимова раскрывает через пьесу не только людей и их проблемы, она дает всякий раз картину мира. В его симфониях равно присутствуют конфликты частных лиц, страдания страны и история человека. В этой объемной картине есть место и для сухого репортажа, и для мощного хора страстей, и для детальной обрисовки эпизода, и для элегантных кружевных сценических изделий...

Уверенные в первом тезисе не приемлют второго, и наоборот.

Итак, отец таганковского семейства пытался доказать самому себе и своему бывшему другу, что соединение двух скрипичных школ непримлемо. Это было в 1975 году.

Но разве история советского искусства могла интересовать начальников 1983 года, в приказном порядке лишивших театр одного хозяина и назначивших другого?

Однако привыкать ли нам к неуважению со стороны министерств и ведомств, их волевому алогизму?

Мы уже касались темы «соловья на морозе». Художники не умирали вопреки невежеству и насилию чиновников, художники творили шедевры вопреки злой воле. Их таланты поддерживали с двух сторон: собратья и народ. Когда запрещали и замалчивали лучшие произведения Есенина, Ахматовой, Пастернака, Окуджавы, Любимова или Эфроса — каждый из них мог с гордостью опираться на восхищенную преданность читателей и зрителей — аудиторию независимого выбора.

Так что не привыкать нам к деспотическим решениям. Только в данном случае судьба припасла беду, к которой мы не были готовы... Такой режиссер соглашается взять чужой театр... как бы Таиров переиел на место Мейерхольда... Предложить (повелеть?) Мастеру войти отчимом в теплый дом при живом отце... Вот что такое приказ о новом главном режиссере Таганки в марте 1984 года.

Скорость, спешка, ярость — все это было родом из мрачных времен. Нас вызывали, требовали забыть того, кто нас сделал актерами Таганки, угрожали политикой, если мы плохо примем нового хозяина. В доме, где двадцать лет была прописана атмосфера взаимности, гласности, демократии, в каком-то судорожном раже наводился новый порядок. Нам внушали, что мы «сами по себе большие артисты», что Любимов — враг, что он нас и страну предал, что Эфрос — гораздо лучше, с ним Таганка обретет новую жизнь и... И будет много званий, заграничных гастролей, квартир, заодно и ролей, и прочих атрибутов славы.

«Одним ударом — две судьбы». В переводе на язык жизни сказанное о Ю. П. в марте означало: гражданин, болеющий и сам по себе, и за искусство, нервно ждал обещанного — «Годунова» и «Высоцкого» — и в бесилии либо от дурного характера позволил себе ужасные вещи в интервью. Среди самого ужасного он назвал виновниками бед в советском искусстве крупнейших ответработников... Календарь событий таков.

Январь 1984 года. Театр обратился в Политбюро с просьбой вернуть «Годунова», сыграть 25-го, в день рождения поэта, спектакль «Владимир Высоцкий»; вернуть Любимова. Устно передали в ответ: работайте спокойно, прекратите волнения. Февраль. Множество попыток добиться правды об Эфросе — Москва гудела слухами о его тайном назначении и тайном же согласии. Артистам своего театра на Бронной Анатолий Васильевич ответил: ничего не знаю, чепуха. Алле Демидовой, Сергею Юрскому — всем, кто пробовал напрямую узнать, — тот же ответ. После этого театр пишет письмо министру: просим назначить нашего товарища, кинорежиссера Н. Губенко, временным руководителем художественного совета и всей Таганки. Устно отвечено: кандидатура хорошая, работайте спокойно. Начало марта. Приказ об увольнении Любимова. Затем — исключение из партии. Срочный вызов ведущей группы артистов в главк: обеспечьте спокойствие для дальнейшей жизни театра.

19 марта, на спектакле «Товарищ, верь!..» (накануне ввода нового главрежа) сама собой произошла церемония прощания с прошлым. После грандиозного успеха пушкинского вечера — объятия и рыдания за кулисами... Первый акт житейской Пьесы удался: театр потерял веру. 20 марта в 11 часов — собрание труппы. Для обеспечения спокойствия, для пресечения поступков, которые могут испортить жизнь театру и Юрию Петровичу (в соответствии с указаниями начальства), мы попросили всех собраться на час раньше. Логикой и авторитетом ведущая группа убедила возмущенное семейство: никаких реакций, никаких истерик, мы обязаны сберечь самое дорогое — наш репертуар. Только дисциплиной можно достичь доверия руководства, и тогда нам помогут вернуть Ю. П. ... К сожалению, план был сорван. Мрачная атмосфера, безмолвие народа перед лицом прибывших представителей никого не удивили. Объявлен приказ, директор предоставил слово Эфросу. Умно и обаятельно последний сообщил, что его цель — сохранить все, что он более всего любит и ценит, — дух и творения Юрия Петровича. Но вот, мол, так все случилось, уверен, что мы будем хорошо вместе работать. Будут новые спектакли — другие, чем были у вас, и другие, чем были у меня. Директор спросил: нет ли вопросов, тогда собрание считаю... Не успел. Один за другим выступило несколько человек. Говорили, что сегодня — похороны театра. Спрашивали у Эфроса как он мог прийти, ни с кем из нас не посоветовавшись. Напоминали ему, что в час его испытаний, пятнадцать лет назад, за него пошли бороться товарищи, а первым среди них был Любимов... Это когда Эфроса снимали с главрежской Театра имени Ленинского комсомола... Эфрос на все вопросы отвечал мягко, печально и одинаково: я вас понимаю, ничего не поделаешь, но поверьте мне, пройдет время, и вы увидите, что все сделано правильно... Я тоже выступил и тоже получил ответ: «Ты прав, Веня, я должен был, наверное, поговорить с теми, кого хорошо знаю, — с Боровским, с Демидовой, с тобой... Я должен был, но... я другой человек. Я люблю работать...»

...В апреле 1984 года Театру на Таганке исполнялось двадцать лет. Способы отметить день рождения в родном доме сменялись по следующей схеме:

Способ первый. Днем 23-го — прием гостей, речи, встречи, юмор и серьез. Вечером — «Добрый человек из Сезуана», публика — друзья театра. Ночью — праздничное представление и чаепитие в кругу близких.

Второй. Убранство — поскромнее, прием отменить, спектакль оставить, публику фильтровать, по окончании — разойтись.

Третий. Только спектакль — и с обычной публикой, гостей не надо.

И последний, 23 апреля в Театре на Таганке объявлен выходной день. Охрану усилить, в театр никого не пускать...

Приехавшие с разных концов страны театралы-почитатели без конца фотографировали унылый служебный вход, объявление о выходном дне и... могилу Высоцкого на Ваганькове.

А что артисты? Каждый отметил по-своему, но все под страхом наблюдения со стороны.

Тринадцать человек были приглашены в ресторан Дома литераторов, где мы объяснились в любви к хозяину стола, он — к нам, все вместе — к Таганке, обменялись сувенирами и уехали в дом к Жанне Болотовой и Николаю Губенко. И снова звучали здравицы в честь нашего двадцатилетия и шестидесятилетия Булата Окуджавы. Он и был сегодняшним хозяином вечера. С нами еще и Б. Ахмадулина, и Б. Мессерер — свои.

...Родина — не абстрактное понятие. Для нас Родина — наше дело, тем более, что оно посвящено благу большого Дома всей страны. Актеров не смогли заставить отречься от Любимова, от любви к Родине: у нас на памяти были отречения учеников от Мейерхольда. Через тридцать лет эти ученики писали мемуары, выступали со словами любви к Мастеру, но засыпали они по ночам с почерневшей совестью. Мы хотели спать с чистой совестью — кто упрекнет нас в этом? Но мы люди искусства, и политическая игра постепенно запутала многих из нас. До сих пор запутавшиеся коллеги считают, что Эфроса прислали «спасать Таганку». Они не виноваты, ибо они не политики, они не могут сразу увидеть здесь фальшь: Таганку точно так же хотели и умели «спасти», как в те же времена те же люди «спасали» Балхаш, кино, энергетику, хлопковую индустрию, органы милиции, сибирские реки...

Путаница рождает путаницу. В контексте наших потерь, нашей домашней беды — слова, дела и поступки каждого. В том числе — нас троих, нашедших приют в «Современнике». Больные души, больные сердца — вот что это было. Над нами ласково трунили новые коллеги: ребята, жизнь широка, перестаньте гудеть об одном и том же, вы же свихнетесь, вы уже похожи на свихнутых... Если вырвать из контекста наше тройственное поздравление на юбилее «Современника», получится и впрямь, что три наглеца публично и свысока осрамили свой бывший дом и нового домохозяина. Вышли на сцену и воспользовались стечением элитарного населения, чтобы свести счеты. Сорвали праздник. В чужой монастырь нагрянули со своим уставом.

Если что и правда, то лишь последнее, про устав. Но попробуйте все же исходить из контекста. Во-первых, мы жили только болью — общей с теми, от кого оторвались. На встречах со зрителями и Филатов, и я отвечали: «Неправда, с Таганки никто не ушел. Она умерла, и мы — вместе с нею. Сегодня в старых стенах — новый театр, и, дай бог, чтобы искусство там победило...» Праздник старшего брата Таганки призвал нас к участию. Сейчас многие забыли, что значило в марте-апреле 1986 года сказать правду об Эфросе, допустить сарказм и горечь в адрес политического эксперимента горкома партии... Но уважение к гражданскому прошлому «Современника», но невозможность таиться и врать привели к плачевному финалу. Наше выступление — очень короткое. В стихах и песнях — благодарность дому на Чистых прудах, острофы на тему репертуара и свежей премьеры «Близнец» (с на-

шим участием). Рядом звучат слова о Таганке, о пожаре, с которого мы явились на эту сцену. Юмор сильно потеснен скорбью, обидой, язвительным максимализмом — к недругам нашей таганковской родины... Пускай тот, кто умеет прощать разорителей народного очага, первым кинет камень. Плачевность финала — и в самом жанре плача, которым мы без спросу смutilи всеобщий мажор вечера, но также и в последствиях... Начальство не хотело знать о сердечной подоплеке, объясняющей перебор и в песнях, и в горько-патетических стихах. Начальство не занимали традиции домашнего театрального капустника, где вечно соседствуют пародия и пафос, смех и слезы, гипербола и сатира. Последовали акции устрашения — выговоры, вызовы «на ковер», отмены званий, благ, орденов... О Филатове, Шаповалове и обо мне повис на стене приказов поспешный и уникальный документ. Бешенство сановного бюрократа дерзостью низовых пигмеев в переводе на язык взысканий звучало примерно так: «За юмористику и выпады на официальное лицо, на единицу городской номенклатуры — всем сестрам по серьгам! Театр унасекомить! О главреже вопрос подвесить! Директора прибить! Труппу — напугать! А этих (жалко, время наше утекло) ...этих «юмористов» впредь к ролям не допускать!..»

Большая буря затевалась — страшно уровень назвать. Нашлись, однако, здравые, приличные современники (современники перестройки, а не перестрелки), состоялось объяснение на высшей ступени руководства. Кстати, сам А. В. Эфрос в одном из последних выступлений признался, что погорячился, когда писал в «Литгазету» отповедь трём «бывшим»...

Дороже всего нарушения демократии обходятся нам самим. За одну неделю после юбилея столько грубых оплошностей было — за нашей спиной по нашему адресу — со стороны перепуганных жителей обоих театров. И в глазах наших товарищей на Таганке нас поспешили обогатить — и по тексту, и по смыслу... Будто бы не произволу «застойного периода» посвящалась наша речь, а унижению — кого? — униженных; оскорблению — кого? — оскорбленных...

О ХУДШИХ ДНЯХ

Второй акт поставленной «сверху» Пьесы начался мрачно. Но его продолжительность была рассчитана не на один день. С апреля по июнь 1984 года работа шла, как следует. Как только театр был распущен на двухмесячный отдых, руководству доложили: волнений нет, идет работа над пьесой Горького «На дне». И в июле Ю. П. Любимова Указом правительства лишили гражданства СССР. В скобках заметим, что до последнего времени в стране мало кто был об этом осведомлен. Разве только подписчики «Ведомостей Верховного Совета СССР». К важным удачам второго акта надо отнести сумятицу в общественном мнении. Засекреченность акций чиновников, страх, посеянный в умах таганковско-го населения, и умелое распространение версии в пользу Пьесы — все су-

лило победу. Победу над двумя Скрипками... В чем версия? «Любимов, избалованный славой, устав от старой Таганки и поддержанный молодой женой, спровоцировал скандал с властью, чтобы остаться в эмиграции. О себе подумал, а своих учеников предал. Его друг, тоже кумир 60-х и жертва 70-х, тоже «левый», тоже гонимый начальством, загнан в угол: его заставили принять театр. (Поскольку я слышал последнее из уст самого Эфроса, то могу уточнить — «заставили» буквально за неделю до приказа!) Теперь ситуация уравнилась, ибо лучшего спасителя и придумать нельзя. Эфрос ставил на Таганке Чехова, он работал с Высоцким, он любит их спектакли — как повезло актерам! Правда, два-три человека бунтуют, даже обижают в глаза А. В., но это они зря. Начальство поступило мудро».

В основном подобные речи вели малоинформированные люди или те, кому была безразлична любимовская школа на Таганке:

Попробую, сдержав эмоции, представить читателю краткое содержание второго акта Пьесы «Одним ударом — две судьбы», сочинение коллектива драматургов (я условно объединил их важным именем В. В. Гришина), Москва, 1984—1985 годы. Это та часть, что задела меня лично или близких мне людей.

1. Назавтра после первой встречи с новым Эфросом нас ставят в известность об увольнении всех выступавших.

2. Со слов А. В., нас оставили в театре, только пойдя навстречу его уговорам.

3. Уволен первый, кто выступал, Юрий Медведев, один из ветеранов театра, актер пантомимы и драмы. Лауреат международных конкурсов, он теперь на три года выкинут отовсюду: действие Пьесы легко простирается до угодий Союзконцерта, филармонии...

4. Я попросил освободить меня от работы по собственному желанию. Мне отказали — с прозрачными намеками. Аналогичное произошло с рядом других артистов. Лишь с обновлением политического климата в стране положение изменилось: уйти разрешили.

5. Руководители всех театров Москвы получили строгое указание — не брать к себе ни одного таганковского артиста...

6. Примечание: ни одного артиста, который нужен А. В. Из недолгих бесед с членами коллектива актеры и режиссеры сразу выяснили степень своей пригодности к Пьесе. И многие исчезли без препятствий (личные драмы — не в счет). Кстати, Ю. Медведев был абсолютно не нужен режиссеру в его работе.

7. Задержаны документы на присвоение званий — в том числе, Жуковой, Полицеймако, Губенко, Джабраилову, мне.

8. Отменены выступления, назначения на роли в кино, поездки в заграникомандировки — в том числе Демидовой, Золотухину, Филатову, Ярмольнику и другим.

9. Все городские и союзные организации, имевшие регулярные контакты с артистами Таганки — общества «Знание» и книголюбов, Ро-

сконцерт и Бюро пропаганды киноискусства, получили соответствующие инструкции...

10. Я в это время поступал в одну из секций Союза писателей — им позвонили, мое дело прекратилось.

11. «Ударить рублем», устроить патриотов собственного дома, лишить элементарных прав гражданина... Второй акт Пьесы называется «Лишение надежды». В театрах и домах творческой интеллигенции нас стали обходить с опаской. Приумолкли и наши телефоны. В этих условиях было вывешено распределение ролей в «На дне». Сказались большими, ушли от репетиций А. Демидова, Л. Филатов. В главных ролях Эфрос занял всех, кого занимал Любимов: Антипова, Бортника, Джабраилова, Золотухина, Жукова, Полицеймако, Смирнова, меня, Соболева, Трофимова, Ульянову... Словом, сверхзадача руководства яснее ясно-го. Для общественности и для западных корреспондентов: ничего не изменилось! театр в порядке! лидеры Таганки на своих местах! инцидентов нет, Эфрос — желанный друг и спаситель покинутых и преданных сирот!.. (Нюансы типа «учителем преданных» или «верных, преданных своему учителю» — опекунов главного режиссера не интересовали.)

12. В мае отпечатаны и разосланы пригласительные билеты на вечер в Музее А. С. Пушкина, где я должен был читать композицию ко дню рождения поэта. За неделю начались звонки перепуганной администрации музея. Они пытались выручить вечер, рискуя своим положением. Но за два дня было повешено объявление о том, что никаких вечеров в ближайшие два дня не состоится, в связи... с ремонтом водопровода.

13. К удивлению Эфроса, мы, один за другим, предъявили ему требования отменить «блокаду», позвонить авторам расправы... Первая реакция режиссера: я тут ни при чем, «они» сами. Но ведь надо ежедневно репетировать, надо входить в реальные контакты с актерами, надо иметь дело с «человеческим фактором», вот в чем загвоздка! А «человеческий фактор» — в активном возмущении. Таганка, как выяснилось, воспитана в духе открытости и прямоты, а не трусости и лести. Мы настойчиво требовали справедливости. Вторая реакция — как в сказке: по звонку А. В. отменялись запреты, возвращались права... конечно, не всем и не всё. Золотухину, например, объяснили невыезд на съемки за рубеж... его «временной неблагонадежностью». На вопрос, почему же тогда Филатова отпускают, Эфрос ответил: мол, мне дали понять, что здесь решение принималось «еще выше». Что касалось роли Чичерина в фильме Зархи...

14. В соответствии со сверхзадачей уже на черновых прогонах «На дне» появлялись журналисты, магнитофоны, кинокамеры — и наши, и западные. Триумф обеспечен...

15. Премьера «На дне». За первые две недели вышли хвалебные статьи во всех центральных газетах, то есть гораздо больше, чем за все

десятки лет обо всех спектаклях Анатолия Эфроса! Я имею в виду — похвальные рецензии.

16. Возникло ощущение, будто советской прессе всех городов и уровней было «рекомендовано» не допускать ни слова критики в адрес данной работы данного режиссера. А в это время за кулисами театра сам постановщик говорил участникам горьковской драмы: «Вы блестяще работаете! А газеты... ну, я, знаете, как привык читать рецензии? Я читаю сразу подпись и уже знаю — из какой мафии критик. И читать неинтересно...» (декабрь 1984 года).

17. Меня поругал «вечный друг Таганки» Евг. Сурков в статье, где, естественно, царил славословие постановке «На дне». Анатолий Васильевич пришел перед очередным спектаклем ко мне в примерную... извиниться за тон критика. Я был тронут и прервал его: «Для меня ругань Суркова — похвала, поддержка... Я бы опечалился, если бы...» Эфрос прервал меня: «Нет-нет, он по-другому хотел, он нарушил обещание, мы так не договаривались». Больше я не прерывал. И слово «мафия» не я произнес...

18. В Центральный Детский театр позвонили: «Вы ставите пьесу такого-то? Не рекомендуем...» Завлит и худрук попросили официальный документ на этот счет. «А нашего звонка вам недостаточно?» Театр выпустил премьеру о Маяковском, где я — автор композиции, и никто никого не наказал... Примечательный случай.

19. Прошел год. До конца второго акта — до снятия В. В. Гришина с работы — совсем немного. А успеваемость — грандиозная. Оформлены поездки на престижные гастроли, фестивали, турне. Готовятся новые премьеры, множатся одические рецензии. Правда, случаются сбои. Второй спектакль, о войне, и сам по себе не очень, и слишком уж напрашивается на сравнение с триумфальными «Зорями...» В некоторых статьях уже являются на свет упреки, критический анализ новых работ Таганки... Впрочем, на дворе уже 1985 год — март-апрель.

20. С 15 апреля я — в штате театра «Современник». Так совпало, что 18-го числа объявлен мой большой вечер в Политехническом музее. Меня спросили: как писать в афише? Как есть, так и пишите. На большом щите появилась моя фамилия с «новым адресом». И вдруг — буря. Бдительные люди дали знать в горком. И рядовое дело встречи со зрителями приняло грозный оборот. Горком пробил тревогу в райком, райком — в правление общества «Знание». Отменять поздно, полный зал готов, надо пригрозить артисту, чтобы забыл покой и волю. Утром вызваны в агитпроп Бауманского райкома я и директор «Современник». Улыбаюсь милой даме: у меня опыт, я лишнего не сделаю, я читаю хороших поэтов, я пропагандирую разумное, доброе, вечное, у меня — школа Таганки. Дама-начальник изъясняется суровым штилем. На лагерном жаргоне — «шьет дело». Вы, мол, к Таганке не имеете отношения — извольте молчать об этом театре. Вы самозванно назвали «Современник». Извольте молчать и о нем. Свои вещи? Нельзя. Программу изложите вот этому

товарищу, и не надо улыбаться. Я должна о вас доложить в секретариат горкома. Что? Отменить по болезни? Нет, мы вас просим спокойно работать, читать Пушкина и Маяковского, на вопросы отвечать откажитесь... Я начинаю сердиться: мне терять, уважаемая, нечего и пугать меня не следует. Я отвечаю за каждое слово и врать не собираюсь. Были времена, теперь другая погода за окном... Мне отвечают: мы вас не пугаем, мы вас оберегаем. Если позволите себе политическую ошибку, первыми будут наказаны руководство «Современника» и дирекция Большого зала — и пребольно. Я прерываю: понял вас, спасибо, но ответьте — тревогу возбудил сам Эфрос или вы за него?.. Дама, отвечавшая только за исход вечера, позволила себе даже поморщиться — мол, последняя работа Таганки мне, лично, не очень, но вы сами поймите: а) я обязана информировать «город»; б) завтра, если все пройдет хорошо, я вам пожелаю счастливого пути в новом театре, которым мы, кстати, недовольны; приток свежих сил в лице Шаповалова, Филатова и вас — радуют район; в) но завтра же в этом ящике стола будет кассета с записью вашего вечера, учтите... Не надо со мной так говорить, не надо...

В глазах партийной дамы — такая сталь, такое презрение к актерам-театрикам и такой Опыт, переживший все перемены наверху, — опыт незыблемой веры в силу страха, в позу покорности холопов от культуры, презумпцию их виновности. Фамилия агитпропа района — Криницина. А что касается ее слов о дружбе с Ефремовым, Табаковым, Волчек... Лучше бы ей ответных эпитетов о себе не услышать — это я ей как женщине желаю...

Вечер прошел хорошо, мы со зрителями выдержали экзамен. Были напрасно напряжены: со стороны «жениха» — два врача из числа моих друзей, со стороны «невесты» — целый отряд крепышей-контролеров. В эти же три часа они могли с успехом ловить настоящих вредителей, а не скучать над «подтекстами» артиста, читающего пушкинское:

Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума...
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

21. Примечание для будущего: стихи Вл. Высоцкого, которые я по «программе досмотра» должен был читать, я не прочел. Здесь сыграли на жалости — перед самым концертом ко мне домой приехал и униженно клялся в вечной верности крупный мужчина, директор зала. И его семью, и детей парторга, и внуков, жен, кумовей — всех сотрудников городского «Знания» ждут назавтра котомки и дальняя дорога, если я хотя бы назову имя Высоцкого! Назавтра позвонила только одна из «спасенных» мною. В ее словах было меньше общих мест, а больше стыда — за

глупое раболепие, за смех сквозь слезы вчерашнего начальственного абсурда. Директор же, несмотря на гордое имя Тимур, смело забыл и свое унижение, и мое имя, и все, что не входило в новое расписание чиновничьего дня...

22. Одна за другой выходили заметки А. В. Эфроса — в основном в «Л. Г.». Главная их линия, как и всей Пьесы: на Таганке сегодня очень хорошо. Авторы пишут. Зрители в восторге. Актеры едины, как никогда. Правда, есть три-четыре отщепенца, но это или алкоголик, или бездельник, или кинобаловень — словом, те, кто убоялся «кропотливой работы».

23. Широкое вещание мнимого успеха нуждалось в подкреплении. Ждали побед — по счету искусства, а не в виде «дотации» от горкома — министерства — прессы. Внутри театра катастрофически падал тонус, росли интриги. Нужда — и моральная, и финансовая — требовала не снимать, а увеличивать... любимовский репертуар. Райкомы и газеты были послушны Пьесе, а вот зрителей, народ обманывать можно лишь до поры — до очной ставки с самим спектаклем... Обещания А. В. — вытеснить или хотя бы потеснить своими премьерами бывший репертуар Таганки — не выполнялись...

24. К концу второго акта Пьесы отчаянно разъехались Видимость и Реальность. Видимость трубила: успех Таганки и Эфроса в Югославии и в Варшаве! Театр полон радужных планов!

А Реальность печально светила в глазах кассиров, администраторов, актеров и зрителей...

25. Охота убить судьбы двух больших художников была столь велика, что авторы Пьесы пошли на риск уникальной аполитичности. Сохранить в афише Эфроса спектакли Любимова! Снять имя постановщика, но «простить» ему — его душу, его дело, его Скрипку (анонимно — его самого)! Сперва разрешили три, потом пять, дальше — больше... Наконец объявили в 1986 году о восстановлении «Мастера и Маргариты» и «Дома на набережной»... То есть самых легендарных любимовских детищ! Комментируется свой софизм как угодно широко: или цинизм Эфроса, или садизм начальства в отношении Эфроса, или все средства хороши, когда в итоге выигрывает Пьеса, или скрытое сочувствие школе Любимова — или скрытое презрение к новому ставленнику... Если помнить историю — бывало всякое у нас. И «Веселых ребят» показывали без имени автора сценария Н. Эрдмана, и «Песню о Встречном» пели всей страной, скрывая фамилию поэта Б. Корнилова...

26. Список невышедших, заглохших в Театре на Таганке работ — на стадии заявки или в утробе репетиционного периода, или даже на сцене: «Самоубийца» Н. Эрдмана, «Живой» Б. Можаяева, «Берегите ваши лица» А. Вознесенского, «Утиная охота» А. Вампилова, «Хроники» У. Шекспира, «И дольше века длится день» Ч. Айтматова, «Театральный роман» М. Булгакова, «Марат/Сад» П. Вайса, «Борис Годунов» А. С. Пушкина, спектакль «Владимир Высоцкий», вечер-спектакль к 100-летию Вс. Мейерхольда, «Бесы» Ф. М. Достоевского...

Список этот, как видите, не был так мал, как об этом иногда говорится вчуже. Мол, Любимов скандалил для пены вокруг себя, мол, у него все было вполне прилично — и мировая слава, и популярность на Родине, и очень неплохая поддержка высшего эшелона власти... Среди всего, что отравляло здоровье: театрального организма, кроме вышеописанных коллизий, можно припомнить и замалчивание органами печати всех гастролей Таганки, и жестокий разбор декораций «Павших и живых» — буквально на глазах у премьерной публики, и многократное лишение артистов прибавок к зарплате, почетных званий... А сам шеф театра, несмотря на «мировую славу», был унижен, уничтожен полным отсутствием почета на фоне растущих в чинах, званиях и окладах многих и многих его коллег, шагавших рядом, вслед или позади него...

А Эфрос, заявляя на словах верность всем делам и «наследию» предыдущего главного, мягко, непублично, но тоже запретил (уже на стадии генеральных прогонов) «Живую воду» В. Крупина — режиссер Е. Кучер; «Автобус» С. Стратиева — режиссер А. Вилькин; «Сцены у фонтана» С. Злотникова — режиссер И. Райхельгауз... Впоследствии открылось и то, что было за спиной труппы уже согласовано с городскими властями — увольнение двух с лишним десятков артистов прежней Таганки...

На месте зоны перестройки, зоны отдыха — просто зона. Тревожный симптом: когда извечный диалог с вахтерами театра привел меня в истерическое состояние и я впервые в жизни опоздал на сцену. Все кончилось возбужденным объяснением за кулисами: «Вахтеры не смеют нервировать актеров! Они десятки раз оскорбляли своим «непущанием» наших гостей! Ольгу Берггольц! Артура Миллера! Актеров! А тут журналист — тихий, скромный! Они его руками и за дверь! Я завелся — скандал... Нельзя, чтобы в театре главную роль играли сексоты и вохры!..» Тут побледнел А. В. и крикнул: «Я не знаю этих слов! Я не знаю, кто такие вохры...» Уже вне себя от ярости я завопил: «Это ложь! Вы не могли не знать, кто такие вохры, живя в сталинские времена!»

Сегодня это дико звучит: читающая страна охвачена ознобом от произведений Ахматовой, Берггольц, Рыбакова, Гроссмана, Дудинцева... Эпоха репрессий вылезла из тараканьей тьмы преступного умолчания. И все-таки я крепко виноват в том крике. Спустя время, связав разрозненные наблюдения, я четко вижу: кто-то однажды перепугал художника, он бежал социальной темы и всяких примет реальной истории страны — не от высокомерия, а из мучительного страха. Наверное, отобрать у Мастера Скрипку и означает — оставить его наедине со страхом, со всеми вытекающими отсюда последствиями...

27. Причуды нрава, капризы диктатора, слабости художника без Скрипки — не закон, конечно. Вот яркое исключение: Андрей Попов. Деликатность, отзывчивость выдающегося деятеля сцены оказали ему недобрую услугу — он ушел из главрежей родного Театра Советской Ар-

мии в полном согласии с эпохой театрального безвременья. Блестящие работы актера во МХАТе, в кино и на малом экране сгладили картину. Затем он оказался во главе Театра имени Станиславского. Кто помешал его одаренным ученикам осветить жизнь Москвы новым созвездием искусства? Актеры и трое режиссеров — Б. Морозов, А. Васильев, И. Райхельгауз — подарили публике твердую надежду на долгую радость. Аншлаги и успех на месте бывшей серости, одна премьера ярче другой: «Брысь, костлявая, брысь!», «Сирано де Бержерак», «Первый вариант «Вассы Железновой», «Взрослая дочь молодого человека»... Спасибо Андрею Попову — это был славный эксперимент интеллигентного художественного наставничества. Но победили интриги. Чиновники разогнали — не грубо, тактично — хороший коллектив. Поневоле посетуешь на судьбу интеллигента: будь А. А. Попов не столь гармоничен «со скрипкою и без», не дал бы на «съедение» прекрасный театр. И, может быть, продлил бы и дни своей жизни. А. В. Эфрос по этому поводу написал в своей книге: «Какая все-таки глупая наша театральная жизнь. Вместо того чтобы что-то сберечь, погубили. Какая глупость, какая нелепость».

А вот какова дальнейшая биография нелепости. Ю. П. Любимов предложил Анатолию Васильеву и его актерам помещение малого зала Таганки. Управление культуры пошло навстречу. Назовем это прецедентом братской помощи в «застойный период». Назовем еще раз Таганку «островком перестройки» в недрах прошлой эпохи.

Замечательно прошла у нас «Васса Железнова», начались репетиции «Серсо». Здесь, видимо, руководитель театра думал не только о коллегах, которых приютил, но и о будущем таганковской школы в целом. Заметим: А. Васильев сам себя всегда считал учеником никак не любимова, а эфросовского направления. Нелепости выпуска «Серсо», тормоза, подножки, мелкие провокации — о них пусть напишет сам постановщик. Но мешали премьере прекрасного сценического произведения именно прихоти нового руководства — то есть родственного по знаку школы. Слава богу, Васильев не позволил развалить хрупкое дело, и здесь не повторилось драмы его учителя Андрея Попова. Новое время вручило ключи и права на собственное жилище «сборной команде» мастеров. Сегодня Анатолий Васильев трудится на благо советского театра, спектакль «Серсо» признан шедевром современного искусства далеко за пределами малого зала Таганки...

О ДОБРЕ И ЗЛЕ. О СКРИПКЕ ЭФРОСА

В стране началась перестройка. И в хозяйстве, и в духовной жизни только слепцы — свои или зарубежные — не заметили явных черт перелома не только на словах. В нашей области — ярче, скорее и богаче, чем в других. Реабилитация талантов, репетиция непривычной гласности, возвращение к норме там, где разбойничал абсурд. В переводе на язык

данных заметок — от художника ждут проявлений Художника, обнаружена самооценność Мастера со Скрипкой.

...Последний акт житейской Пьесы обнаружил неожиданно приметы трагедийного жанра...

13 января 1987 года от сердечного приступа скончался выдающийся советский режиссер Анатолий Эфрос.

Повторная — через три года — просьба Театра на Таганке была немедленно удовлетворена: Николай Губенко принял руководство коллективом. Волевые напоры «сверху» уступили место демократическим решениям. В связи с этим — перемены во МХАТе, в МТЮЗе, в Вахтанговском, на Бронной, открыты «закрытые» студии, оживилось театральное дело. Рецидивом прошлого прозвучала статья В. Розова о «виновниках» смерти А. В. Эфроса. Бездоказательно и огульно преданы анафеме актеры двух театров, скрыты подлинные факты трагедии, гнев народа по древнему рецепту направлен Розовым на тех, кто якобы «травил», резал дубленку, прокалывал шины: ату «врагов народа», ату «врачей-убийц», ату их, «космополитов-перевертышей»... По одной-две грязных анонимки благодаря «Литгазете» получили представители «черни»... И все. Принадлежность статьи Розова «застойным» временам доказана самой газетой. Статьи и письма от театров, от критиков и писателей — все в традициях гласности: просим напечатать! Ответ «Литературной газеты» — молчание, возвращение писем назад, телефонные отказы объяснять сей рецидив «гласности в одни ворота».

Да, первые реакции были горячими, ибо такова степень оскорбительного высокомерия, очевидной неправды в статье уважаемого драматурга. Общественное мнение дезориентировано как в отношении самого А. В. Эфроса, так и подлинной драмы Мастера. Мастера, добровольно сдавшего Скрипку на попечение злонамеренных чиновников.

...Трагическую новость я узнал в обстановке театрального дружества, какого-то символически талантливом окружении... Тбилиси, старый Новый год. Празднование столетия Сандро Ахметели, великого революционера грузинского и мирового театра, уничтоженного в 1937 году и полвека стыдливо замалчиваемого благодарным потомством. Сегодня сорвана повязка со рта: Сандро Ахметели — герой на празднике возрождения. Ночью, после прекрасных речей хозяев и ответных гостей из Москвы, вдруг прервано течение бесед... Страшная новость, мистика, нет сил поверить... Слезы, скорбные размышления критиков, актеров, режиссеров... Самое мудрое, горькое и честное слово сказал однокуртник, друг и страстный почитатель Скрипки Эфроса — Григорий Лордкипанидзе, громкое имя среди известных наших режиссеров. «То, что случилось, это самоубийство великого режиссера; самоубийство, которое длилось три года!»

В старину говорили: бог шлет испытания судьбе художника, и только богу судить, сколь грешны перешедшие в вечный мир его дети. А долг и право людей — быть благодарными за дело рук Мастера. Тор-

жествен лад древних заповедей. Далеко вперед ушла цивилизация, но никуда не деться от мудрости праотцев...

Живет на земле творец, совершает свой круг благодетелей и ошибок. При его жизни затевается скрежет полемических клинков — защитников-максималистов против обвинителей-экстремистов. Уйдет художник — и фатально оглушит свидетелей зияние тишины... Время смывает следы несправедливой свечи... Остаются творения и благодарность потомков...

Мало, но очень хорошо сказано о лучших произведениях Эфроса — в те годы, когда молчание бывало фальшивым золотом. Сегодня в печати, увы, чаще встретишь пережитки трехлетнего «огульного охваливания» режиссера, чем такой, скажем, пример его достойного почитания, как статья Вадима Гаевского о давних «Трех сестрах» на Малой Бронной. Статья, которую «Театральная жизнь» через 20 лет сняла с полки, как говорят о кино. Что такое воздать должное Скрипке Эфроса? Не больше и не меньше, чем умно, квалифицированно отобрать для читателей настоящие вещи — как у Маяковского, у Смелякова, у Трифонова и Тендрякова, у Рубцова и Высоцкого, а в будущем — у Евтушенко, у Вознесенского, у Кушнера, Чухонцева... Отсеять лучшее, самобытное, вершинное — от случайного, проходного, несамобытного...

Лейтмотив этих заметок — тема Скрипки. Если в искусстве А. В. Эфроса бездумно связать единым возгласом восторга «Три сестры» 1967 года и «Три сестры» 1982 года, или, например, два «Вишневых сада» на Таганке (1975 и 1986 годов), или, например, телефильм по Булгакову о Мольере 1973 года и «Тартюф» во МХАТе — тогда тему Скрипки победно ополтит система вседозволенности. Разъясню на близком мне примере Маяковского. Почему десятилетиями вчерашние школьники с радостью выкидывали из своих голов имя поэта? Почему после гибели гениального человека «к решеткам памяти понанесли» столько хлама, лжи, «сплетен в виде версий»? Почему бы просто не переиздать чудом вышедший в 60-е годы 13-томник поэта — честный до академизма, верный таланту Маяковского и любви «уважаемых товарищей потомков»? Почему вседозволенность официального «культостроения», «бронзоварения», словом, тех, кто отвечал за охрану памятников, — почему она в конечном итоге звоном бронзы всегда оглуляла классиков, утомляла любителей искусства? Потому же, видимо, почему настоящего Гоголя застенчиво упрятали в тень дворика, заменив его якобы «всемирным», «официально великим» и вполне безликим монументом Н. Томского...

Сегодня, когда народу возвращают его достояния, не время ли прервать инерцию «застойного переохваливания» и в случае с Эфросом? Пусть новые поколения сразу встречаются с прекрасным без преодоления оскомины от сотворенного кумира.

Статьи, подобные разбору В. Гаевского (или публикации речи Эфроса в «Огоньке», или статье А. Смелянского о «Дороге» в журнале «Театр»), ретроспективные показы телеработ, фрагментов из эфросовской

классики, неспешное дело переиздания литературного наследия Мастера со Скрипкой — это, к сожалению, только со стороны кажется однозначной необходимостью.

Ошибаются те, кто думает: изымали из сборников поэта «Флейту-позвоночник», а вместо бессмертного «Облака в штанах» насаждали проходные агитвременки не друзья, а враги поэзии. Нет, среди портретистов ходульного, бронзолитоного, монохромного Маяковского были, конечно, и нечистоплотные охотники до наживы, политические пустоцветы, невежды и черносотенцы, но было там достаточно и коллег, и современников, и даже родственников поэта...

Не один Г. Лордкипанидзе, очень много прекрасных специалистов и любителей театра отвечали авторам горькой Пьесы — бюрократам от политики, чиновникам от культуры, — отвечали заговором молчания, обходили стороной место добровольной казни маэстро Эфроса. Два года не переступался ими порог Таганки... Дорого достается художнику разлука со Скрипкой: ныне, как и встарь, она оплачена гибельной платой...

...Много публикуется в прессе об эмигрантах, которые вернулись на Родину. Или — не успели вернуться... А в подборке читательских откликов есть такая оптовая резолюция дамы из Ленинграда: «...лично мне они глубоко противны, и я считаю, что стране они не нужны, пусть этих людей без корней несет за рубеж — туда им и дорога: ведь на них мы не можем положиться ни при каких ситуациях...» («Правда», 1987, 7 сентября.) Дама тут ни при чем: так нас воспитали. Даме кажется, что для того, чтобы быть патриотом, достаточно громко крикнуть: «Я — патриот!»

Ответим даме строфой из Маяковского:

Мы повернули истории бег,
Старье навсегда провожайте:
Коммунист и человек
Не может быть кровожаден...

Это по поводу фраз типа «туда им и дорога»... А по поводу тех, на кого «мы не можем положиться», — не худо было бы обратиться к статистике. Кого-то ведь и принудили к эмигрантству, а кто-то сбежал сам, унося секреты государственной важности. Не исключено, что статистика убедит ура-патриотов. Окажется, что удаленные, лишенные и отчаявшиеся часто представляют творческую часть общества и возвращаются на Родину — в музеи, в энциклопедии, на книжные полки, на экраны... А сбежавшие, на которых вышецитированная дама не обрушивает свой праведный гнев, — они никогда не вернутся. Весь курьез в том, что именно они (скажем, пресловутые Пеньковский и Шевченко), живя в СССР, громче всех кричали о своем патриотизме, никогда не испытывали гнета сверху, ибо сами «гнули» других, сами входили в почетный список «безукоризненных» граждан Отечества. Тайно жили, тайно сбежали, тайно и исчезли — без следа.

О ЛЮБВИ

Представьте, если бы в министерствах и отделах культуры вместо лозунгов и цифр, рядом с приказами о льготных поездках по миру, что в изобилии совершают чиновники под видом мастеров, красовались слова Льва Толстого: «Талант — это любовь. Посмотрите на влюбленных — все талантливы!» И по единому режиму, на всем пространстве страны, в 9 часов утра, все руководители талантов начинали свой рабочий день стоя и как молитву (первое время, конечно, под радиодиктант) громко повторяли слова Маркса и Ленина... о таланте... о художниках... о бережном отношении... И в заключение хором: «Талант — это любовь... Я люблю, я берегу, я помню, я не мешаю... Пусть они выставляются, размножаются, пусть! Спорят, соревнуются, ябедничают, задираются, выхваляются, пусть!..» Чем больше разнообразия Скрипок, тем зеленее поле жизни, тем веселее всем труженикам, тем моложе радость бытия... И, может быть, провалятся в тартарары времена лжи и раболепия, предписанной бодрости и подотчетных триумфов... Тогда и залы театров перестанут пустовать, а может, и магазины «Мясо» больше никогда не украсят пирамиды консервов из отравляющих веществ...

Да кто же они такие, из-за которых юношами умирают Пушкин, Добролюбов, Есенин, Маяковский?

Болеют, спиваются, мельчают характерами, продают бессмертные души за пост, «почетное» звание, место в президиуме — художники, бросившие свои кисти, Мастера, разлученные со Скрипками. Что за наваждение, как зовется бацилла, их воспроизводящая? Ответственное равнодушие — вот что это. Обойденные любовью — вот кто они такие. Месть за обойденность: наказать талант, присвоить, покорить душу гордеца. Не покоряются. Ловко выкручиваются — эти «соловьи на морозе»! Уму непостижимо! А бывали, ох, бывали удачи у Нелюбви: один гений на горло собственной песне наступил, другой пьесу о юности вождя «Батум» сочинил; третий — покаянные слова собратьям-писателям, а те его — вон из Союза, вон из наших рядов! При таких удачах, когда всенародно, сквозь строй, шпицрутенами — Шостаковича, Бабеля, Ахматову, Зощенко... Несть числа бараньим рогам, в которые скручены эти таланты. И что же? Не покоряются, воскресают, прорастают карликовыми березами...

Мы были музыкой во льду.
Я говорю про всю среду,
С которой я имел в виду
Сойти со сцены, и сойду.

Это осталось стихами, но ни он, Пастернак, ни другой любой из армии Мастеров — не сошли. Талантом ни один до конца не пожертвовал... А обойденные любовью потрясены: уму непостижимо! И верно.

Талант — это любовь, а любовь — под охраной безрассудства... Если позволить себе упрек в адрес Эфроса (и Любимова, и многих героев таких вот Пьес) — только единственный. Это извлечение из афоризма Бертольта Брехта: «Несчастье происходит из неправильных расчетов». Нельзя рассчитывать на поддержку тех, кто обойден Любовью... Святая мизансцена в истории искусства: художник с художником против чиновников. Скрипка Эфроса наслаждала, впечатляла свидетелей, тратовала «еще и еще раз про любовь», Мастера перебрасывали из театра в театр, а он снова брал свою Скрипку и новую эпоху дарил святой мизансцене: режиссер с актерами против чиновников. Первая книга А. Эфроса «Репетиция — любовь моя», в ней легко читается подтекст — он добегае́т буквами аж до обложки: «Волков»... «Дуров»... «Яковлева»... «Каневский»... «Дмитриева»... а р т и с т ы — л ю б о в ь м о я... Центральный Детский театр, 50-е годы, начало 60-х... Громкая слава скромных героев В. Розова... Эфрос и Розов — ниспровергатели патетических стереотипов помпезного реализма, социально-активный авангард советского искусства... Новаторству режиссера, неистовству его лучших исполнителей А. Дмитриевой, Л. Чернышевой, Л. Дурову, В. Заливину, О. Ефремову — совсем не мешали человеческие слабости Эфроса без Скрипки. Новые спектакли, другие театры... Но те же задачи, та же любовь. Не знаю, не хочу пересказывать горьких признаний учеников Мастера... Все дурное забывалось, когда со сцены звучала музыка Анатолия Эфроса. Уникальное чудо сценической полифонии, где «под кожей» словесного покрова необъяснимо пробивалась неназванная драма героев... Вы сидели в зрительном зале и вас брала дрожь за этих людей... Хотя, в чем, собственно, дело? Текст пьесы говорит о своем — но откуда тревога? Какие воздушные пути, сердечные нити, волшебное поле магнетизма человеческого общения!... Спектакли Эфроса можно было излагать только поэтическим образом, это в самом деле было фантазией для Скрипки на темы быта и Шекспира, Розова и Чехова. А в «Женитьбе» традицию играть Гоголя «под Островского», только «еще чуднее», властно отменила рука постановщика, и Гоголь впервые на нашей памяти прочитан как Гоголь. Слово печального гения вернули из дворика на место, на бульвар его имени...

Скрипка Эфроса творила доброе дело любви, ее личные, хрупкие мотивы по-своему остро выражали социальную позицию художника, ибо в оригинальной художественной форме внушали реальные чувства, вызывали слезы сострадания к угнетенным, живую неприязнь к врагам жизни. Так было и в «Брате Алеше», и в «Ромео и Джульетте», и в телеспектакле о Мольере, и в фильме «Шумный день», и в арбузовском «Марате», и в чеховском дебюте на Таганке... И за то, что так было, великий поклон Мастеру.

Когда, кому и как удалось выманить у него и Скрипку, и любовь — это тема для иного письма...

Я только добавлю, адресуясь к тем, кто желал одним ударом убить две судьбы: в первом и во втором актах удалось лишить актеров Надежды и Веры, но третий акт, как и всегда в трагедии, не вселяет страха, ибо не лишает Любви — вопреки злой воле авторов, обойденных любовью!

Да, новая мизансцена в жизни художника была заведомо противоестественна: режиссер с чиновниками против актеров.

Да, передоверил себя и Скрипку, да, остался в чужом доме и возложил надежду на силу властей (когда в марте 1984 года его ученики на Бронной спрашивали: «Анатолий Васильевич, куда вы уходите, вас там не хотят!» — он отвечал твердо и гордо: «Их заставят — они захотят...»).

Да, с избытком грехов, а у кого их нет? Надо ли возвращаться к пушкинским строкам: «Когда не требует поэта...»?

В памяти моей и моих друзей по всем театрам, где трудился Эфрос, столько примеров, столько грусти, недоумений, но ни один артист, любивший режиссера, работавший с ним, — ни один не свободен от горя утраты и от благодарного взгляда вослед его отзвучавшей Скрипке...

Объединю обоих героев рассказа: и Любимов без своей Таганки — не Любимов, и Эфрос без своего театра — не Эфрос. В самом деле: разве мог художник, воспитавший плеяду мастеров сцены, тратить всю энергию на интриги против своих учеников на Малой Бронной, заменять их звездами экрана и т. д.? Это был не он. Разве мог автор спектакля «Мольер» в Театре имени Ленинского комсомола заявить (и затем это доказать делом), что он ставит новых «Трех сестер» н а з л о Любимову? Это был не он.

Разве мог... Стоп. Вспоминаю: Анатолий Васильевич влюблен в таганковские работы, страстно атакует начальников, запрещающих «Павших и живых», четко и сухо доказывает: только такой сплав эмоций, правды и игры воображения может повернуть сердца молодежи к победе нашей страны в 1945 году, только сострадание, а не казенные лозунги в книгах и на сценах способны воспитывать души людей. Три дня он восхищенно пересказывает актерам на Бронной впечатление от «Послушайте!». После «Часа пик» поздравляет с «идеальным» вторым актом, где форма и переживание, дескать, сомкнулись, и теперь тебе, мол (то есть мне лично, исполнителю), нужно первый акт послать на выучку ко второму... А после «Дома на набережной», совсем недавно, осенью 1980 года я видел слезы на глазах у него («Юра — единственный!...»), и не забуду нашего короткого разговора перед просмотром его премьеры на Бронной. Но как же больно было мне, ярому поклоннику в с е г о, что он создавал всюду, — как больно было соглашаться и отступать год за годом... Да, увы, и «Дорога», и «Лето и дым», и «Воспоминание», и «Живой труп» — да, хуже, да, скучно, да, он в кризисе... Но разве мог тот любимый режиссер все свои беды сваливать — и устно, и в печати — только на

фанаберию актеров, только на отсутствие «кропотливости» в их труде, с большой головы — на Скрипку? Нет, это был уже не он.

Разве мог такой мастер, придя на Таганку, искренне сморщиться, поглядев пять минут «Послушайте!», и сообщить завтра на репетиции: «Я не люблю этого... чужое... крики... это все-таки театр скандала...». Разве мог столько переживший от чиновничества вдруг заговорить — нет, не его словами, — но чиновничьим подтекстом! И не желать (или страшиться?) «политики», сострадания, злободневности — возненавидеть социальное в театре — разве мог любимый нами режиссер «Мольера» и «В добрый час!»... Разве мог он сознательно затуманить признаки реальных бед босяков Горького, разбросать хаотично по огромной сцене готовых к живым монологам актеров Таганки и настойчиво изгонять всякий реальный адрес нашей игры... «Ребята, надо... как бы объяснить, вы моего языка не знаете, ну переведите на свой... как бы сказать... тут надо везде отрывать действие, чтобы ни разу оно не задело землю — вот так, понимаете?..» Разве мог чуткий maestro — будь он со Скрипкою, добавим в скобках, — не полюбить кричащие души истинных страдальцев, потерявших отца, дом, надежду? И где, как не в самой социальной пьесе самого Горького, не помочь им выплеснуться!.. Конечно, все равно школа любимовского театра пробивается, словно карликовая береза, и, конечно, все запутала потом околотеатральная карусель подхалимажа и услужения. Конечно, тут еще и дело вкуса. Но я работал сам и ежедневно заслуживал знаки одобрения постановщика, — значит, у меня есть отдельное право сожалеть за своего Барона и за Сатина — И. Бортника, что еще накануне выпуска стоял у порога колоссального открытия, но, увы, не был скорректирован из зала, режиссером не одобрен к премьере в своей жгучей правдивости, обжигающей ярости к этому дню, к этому «дну», к этому залу. Ловко оторваны от земли и спектакль, и Сатин — лучший из нас... У Любимова актер-мещанин превращался в поэта-гражданина, у Эфроса таганковские граждане превратились... в босяков. Но разве это тот самый Эфрос? Столько яда — к своим ученикам, друзьям, столько мстительной радости в мизансцене «против художников»... Столько обожания любимовского таланта на словах, а на деле — обиды, неприязнь, и опять, и снова н е л ю б о в ь к социальности, к «скандальному искусству». Я уверен: произошла подмена. Моцарт не может добровольно перевоплотиться в Сальери! И еще: 13 января прошлого года мог умереть после всех событий только художник — Моцарт, а не Сальери. Пьеса тех, кому вечно мешают самоутверждаться и наслаждаться властью эти чудаки со Скрипкою, — пьеса эта не смеет победить! Ибо главный враг для «обойденных», конечно, любовь.

О СКРИПКЕ ВЛ. ВЫСОЦКОГО

*Другие по живому следу
Пройдут твой путь за пядью пядь,
Но пораженья от победы
Ты сам не должен отличать.*

Б. Пастернак

Искусство творят люди с горячими сердцами. И посвящают его людям с горячими сердцами. Народу. Аудитории независимого выбора. Но меж первыми и вторыми — инстанции «досмотра». В эпоху, когда поощряется господство невежества над диалогом творцов и народа, побеждает абсурд: творцов делят не по таланту, а на нужных и ненужных, передовых и вредных. Нужным предоставляют почетное право казнить и миловать ненужных, а вредных либо приручают до состояния передовых, либо выселяют с территорий книжек, экранов, мастерских, эстрады, городов и весей — словом, лишают среды обитания. А что в это время терпеливый народ? А народ сдает макулатуру и выкупает на нее «Графа Монте-Кристо»... Таковы эпохи «зрелого абсурда». А что история? На весах истории абсурд и невежество — невесомы. Их дело «непрочно», ибо в жилах чиновников течет холодная кровь. Только с холодной кровью можно годами взирать на творимое зло — серые книги, серые дома, серые фильмы, газеты, лица, дела. Порочить таланты, насаждать интриги, разлучать со Скрипками, одним ударом убивать по две судьбы — все это эпидемия серости...

Мои заметки посвящены горячей крови, которая билась в жилах больших художников и которую планомерно и методично остужали. Юрий Любимов трагически оторван от дома, где странным образом продолжается жизнь и горение. Анатолий Эфрос ушел из жизни, трагически обескровленный игрою вершителей его судьбы...

А что же за феноменальный случай — искусство Владимира Высоцкого?

Всякому таланту проще быть собой (ранняя стадия), чем с о х р а н и т ь себя в дальнейшем.

Песням Высоцкого на ранней стадии было отказано даже в праве на оценку инстанций, что и привело к нижеследующему:

1. Каким он возник, таким он и оставался — самим собой.

2. Поскольку инстанции исключили себя из данной игры, диалог творца со своей аудиторией произошел без посредников, напрямую — действительно, уникальный случай.

3. Актерская биография Владимира Высоцкого сложилась счастливо: было творчество, была борьба, были роли, была слава и не было регалий — с такой площадки поэту и взлетать надежнее.

4. Неудобность начальству и «внештатность» работы над стихом удесятерили любовь аудитории к барду и жажду поэта — быть «любезным» своему народу.

Никакому пришлому «русисту» не понять, что всеюзная популярность, магическая власть над миллионами сердец и баснословный тираж звучащих «томов» Высоцкого — что все это произошло благодаря запрещению его имени на официальном уровне. Страна чудес. Высоцкого не могли лишить Скрипки, поскольку ему ее и не разрешали.

Один из главных результатов «недосмотра» за искусством Вл. Высоцкого: исключенный из игры в «нужных-передовых-вредных», он душою был предан «поэзии под гитару» и, ничьего окрика не опасаясь, зависел только от избранных им авторитетов и от собственного мнения... Может быть, он и сгорел-то катастрофически рано, поскольку ничто не охлаждало его горячей крови — по тому же «недосмотру». И это не единственный парадокс. Когда в разгаре жизни поэта инстанции спохватились, было поздно. Данный Мастер оказался неразлучим со Скрипкой. Он так же слит со своею Лирой, как это отразилось в надгробном памятнике, который, впрочем, более литературен, нежели эмоционален. Когда поэту перестали чинить препятствия в поездках во Францию, когда его включили в список больших имен участников вечера советской поэзии в Париже в 1977 году, когда разрешили концертное турне по университетам США, когда стали позволять сниматься в телефильмах — словом, когда и на его небосклоне показалось солнце, песни Высоцкого не ослабили, а еще туже натянули поводья «привередливых коней». Когда ему вдруг открылись некие высокие двери и оттуда повеяло не только сановой снисходительностью, но и надеждой «занять свое место в рядах» со всеми вытекающими отсюда благами, он сочинил и не скрыл от своей публики песню: «Меня зовут к себе большие люди, чтоб я им пел «Охоту на волков». Это — как бы парадокс в парадоксе. Всем нам, кто работал с ним рядом шестнадцать лет, уже въявь виделось: понравилась Володе ездить, устал драться, хорошо одевается, прекрасная автомашина, квартира неплохая, пластинки пошли, взял на год отпуск для дебюта в кинорежиссуре, вот-вот здороваться перестанет, в секретари творческого Союза выберут и пойдут заказные песни, известная суета... Плохо знали Высоцкого — и не только работавшие на Таганке, но и совсем близкие. В архиве поэта — свидетельства нового этапа: замечательного, глубокого, сурового стихосложения...

Даже если сулят золотую парчу
или порчу грозят напустить — не хочу,
на ослабленном нерве
я не зазвучу...

Мой путь один, всего один, ребята.
Мне выбора, по счастью, не дано.

И выходит, что молодой актер и поэт Владимир Высоцкий сумел преподать урок не только своей аудитории, но также и старшим мастерам. И работавшему с ним А. В. Эфросу. И даже учителю своему, Ю. П. Любимову. В чем урок? Никакие запреты, никакие унижения, годами творимые козни, анонимки, угрозы — ничто не поколебало досто-

инство поэта, ничто не принудило его озлобиться, изменить своему образу мыслей. «Ни единою буквой не лгу...» — сказано и сделано с полнейшей искренностью. И с той же верностью, до последнего звука, его авторская интонация внушает добро и любовь, нигде ни разу не исказившись гримасой мести, брани, злопыхательства.

Добро и любовь — при таких тяготах жизни, при таких мытарствах, обидах, оскорблениях!

Поразительно, но Высоцкий успел даже то, до чего у старших так и «не дошли руки», — он сам позаботился о своей посмертной славе. В провидческой балладе «Монумент» он сделал подробное предупреждение — каким его запомнить и каким не рисовать. Не ретушировать следов боли, не сглаживать скул и углов, не облаговзвучивать хрипоты — не оболгать его перед потомством... Нынче множатся публикации мемуаров, выходят первые телемонтажи, где живой Володя обставляется прохладным комфортом запоздалых комплиментов от генералов и маршалов — в прямом и в штатском смысле слова. Гладкие славные речи того и гляди докажут, что поэта всю жизнь опекали, голубили, понимали, а если и не успели сделать «народным» и лауреатом, то всего лишь из-за нерасторопности да еще из-за его поспешного ухода со сцены...

Но вот что сказал сам поэт — и слов из песни не выкинуть — всем охотникам посадить его на «литую цепь почета»:

Я перетру серебряный ошейник
И золотую цепь перегрызу,
Перемахну забор, ворвусь в репейник,
Порву бока — и выбегу в грозу...

О НЕДОБРОМ

Все эти годы я собираю записки, получаемые на встречах со зрителями. Они, как и письма, весьма любопытно оживляют уходящее время, лица и заботы людей из десятков городов. Я начал откладывать их после смерти Высоцкого. Читаешь давнишние бумажки — из пестрого вороха внезапно вырастает гул голосов во всем многообразии речи: от корявого косноязычия до школьной тривиальности, от душевной мудрости до плебейской грубости, от ребяческой шалости до глубокой озабоченности делами культуры и истории страны.

Многие голоса срываются на фальшь, занятую из страниц, скажем, «ЛГ», или из передач западного радио (имею в виду только информацию о Таганке). Но чаще, конечно, звучат чистые голоса... «Неужели нас никогда не научит своя история? Только что мы потеряли А. Тарковского — неужели эта участь ожидает Юрия Любимова?..» «Зачем В. Розов обвиняет артистов, если мы же сами читали в «Литературке» статью самого Эфроса, как ему надоели одни и те же актеры, как он хочет делать

«сборные» спектакли и как ему послушны таганковцы?...» «Вы зря сердились на мой вопрос о личной жизни Высоцкого. Ведь в Библии о Христе все сказано, вот и о Высоцком мы хотим знать все, потому что он для нас — как бог...» (это — в Магнитогорске, у сталеваров). «До каких пор будут молчать о врагах Высоцкого? Мы хотим, чтобы назвали имена виновников его мучений!...» «Журналисты бросили тень на друга Высоцкого Вадима Туманова. Где же защита, куда спрятались друзья? Или у нас за правду воюют только, когда доконают человека?..». «Перечислите фамилии врагов Владимира Высоцкого или Вы боитесь?..»

Главные враги Владимира Высоцкого — вранье и трусость. Они же — враги Лермонтова и Булгакова, Мандельштама и Цветаевой...

Наверное, пагубно вырывать поэта из контекста его жизни, его страданий, его радости — его времени.

Печатаются сладкие прелести о его детстве, о прилежности, о восторгах знаменитых людей по поводу его песен (выборочных восторгов — некоторыми из песен, уточнили бы они раньше), а как хочется, чтобы у внуков не создалось удивление в адрес поэта: зачем же он кричал, хрипел, неистовствовал, если его так ценили, всюду пускали и все подряд им заслушивались! Нужны честные светотени для правдивого портрета.

В контекст Володиной жизни вписываются многие памятные примеры.

...В 1968 году несемся втроем на почту близ театра — отбить телеграмму Брежневу, Подгорному и Косыгину на тему «спасите наши души»... Отбивающая строго требует фамилий.

— Девушка, здесь ясно сказано: «Коллектив театра».

— В правительственных нужны подписи! Не для текста. Для ...почты.

— Ясно. Ну, пишите.

И называем свои имена. Осеклись на Володином: «Вы с ума сошли! Если меня увидят — только хуже будет!» — уверенно заявляет Высоцкий. Мы дружно киваем, ибо сомнений тут быть не может: будет хуже.

...На выходные дни группа актеров Театра на Таганке приглашена в Молодежный клуб города Куйбышева. Все билеты на концерты проданы за месяц, нас ждут. На вокзале слышим по радио: «Руководители группы Высоцкий и Смердов, срочно подойдите к справочному бюро!» Отмена поездки. Все — по домам. А я с посланцем из Куйбышева, Севои Ханчиным, еду — по собственному желанию. Назавтра отсидел пару часов в клубе, записывал, что говорят зрители, возвращая билеты и по поводу афиши: «В связи с болезнью артистов...» Затем прорвался к секретарю горкома или обкома по фамилии Денисова. Не пускали, отговаривали меня, ибо — «ее нет», «она на проводе», «у нее делегация», «она больна» и т. д. Прорвался. Дама похожа на всех тогдашних руководящих дам — симпатичная, дородная, сталеглазая. Ни юмора, ни сомнений. «Ответственная равнодушка». Прошу объяснить — мол, веду запись, мол,

обязан сообщить в Москве о срыве концертов и о причинах нарушения Конституции (в отношении актерского права на труд). Дама глядит сквозь меня, не скрывая презрения к частному лицу и к мелочности наших проблем. «Вас негде поселить, в городе важный симпозиум, гостиница занята, горком комсомола за самоуправство понесет наказание, концерты не отменяются, а переносятся. Мы должны принять ваш коллектив на достойном уровне...» «Еще пять-десять минут моего таганковского упрямства, и крепость сдастся: «А я сообщу, куда надо, как вы без спросу врываетесь в кабинеты! И как разговариваете!.. Нас правильно информировали, когда мы говорили с Москвой: вас так воспитали, это стиль вашего театра! И ваш Высоцкий год назад уже доставил тут нам массу «удовольствий» своими пьяными хрипами и сомнительными песенками! Ваше поведение еще разберут в Москве, а наш горком комсомола еще получит свое...» Я наугад выкрикнул фамилию той чиновницы, которая из Москвы скомандовала ею здесь, дама оторопела — я угадал! А угадав, заорал: «Я точно знаю — ее снимут скоро! А театр уже выдвинут на Ленинскую премию, и вы пожалеете!..»

Виновницу из Москвы звали А. П. Шапошникова. Много инициативного горя принесла она и прославленным мастерам театра, литературы, науки, музыки, и честным парторгам, и целым коллективам. Но я чудом угадал — вскоре ее сняли и понизили до... замминистра высшего образования. А театр действительно выдвинули на госпремию, которую впоследствии получил... Театр имени Пушкина. Вот только Денисову не сняли — видимо, осознала ошибки, перестроилась. Видимо, любит теперь поговорить о своих встречах с Высоцким...

...В городе Виннице, как и во многих других местах, где руководители и энтузиасты были единодушны, приглашая Высоцкого на «неофициальные» гастролы, пострадало партийное и советское руководство. Людей снимали с постов, иногда даже не согласовывая с Москвой, — из известного беспокойства за свое кресло. А энтузиасты продолжали передавать певца и автора из города в город — бережными руками создалась эстафета всесоюзного концертного «подполья»...

...После смерти Владимира Высоцкого показалось, что климат изменился, что государственные органы поспешат соответствовать общественному резонансу, чтобы стать во главе посмертного почитания... Я участвовал в трех вечерах, от других вежливо отказался. Было тяжело и стыдно выдавать себя за уполномоченного говорить «от имени»... Он сам рассказал все, что считал необходимым, — от и до. Но после трех вечеров 1980 года (в Академгородках Пушкино и Новосибирска, в Институте США и Канады в Москве) был еще раз уговорен настойчивостью представителей солидной фирмы Киева. Институт Академии наук — сотни известных ученых, инженеры, лаборанты — трогательно подготовлен к вечеру. Стенды, портреты, кадры из фильмов, записи песен... Когда-то Высоцкий тут выступал и в соседнем институте — тоже. Здесь проходили незабываемые гастролы Таганки в 1971 году. Я приехал, обсу-

ждаем с учеными порядок вечера, расстаемся до срока. Дело кончилось старым способом. Директору института позвонил инструктор райкома (!) и предложил ему лично отвечать за последствия «самодеятельности». Директор струсил — и началось. Если бы хроника могла снять все, что творилось в тот вечер, отличный был бы сегодня материал для архива литературы и искусства. Я приехал, несмотря на отговоры. Конец рабочего дня. В проходной большая афиша: «В связи с болезнью артиста такого-то вечер В. Высоцкого отменяется». Вполне в духе зрелого абсурдизма. Мне шепчут: «Уйдите, пожалуйста, директор вас просит его не подводить, о нас уже и речи нет — что нам теперь будет...» А я им: «Ложная тревога, времена меняются, поэт уже не страшен начальству, вечера идут по всей стране. Я уеду, но вы-то зачем уступаете — проводите вечер, слушайте песни!» — «Да вы что! С директором истерика, у парторга в горьком неприятности...» А что народ? Вот это были кадры! Шел мерзкий дождь, словно оплакивая людское вранье и трусость. Весь коллектив института сгрудился у козырька над входом. Агенты директора паниковали. Я, естественно, завелся; теперь мне не было жалко никого, ибо умер Высоцкий. А люди не расходились. Решайте сами, я подожду. Энтузиасты сбегали туда-сюда, наконец место найдено. Вечер Высоцкого взялась приютить одна из городских библиотек. И закачались зонтики, потекли по названному адресу... В библиотеке тут же отменяется вечер к 100-летию Александра Блока. Замечательные подробности: филолог-лектор уступил нам место охотно и сразу. Затем, пока готовили к запуску магнитофон и поджидали отставших, милейшая зав. библиотекой нашла нас за стеллажами и шепотом ужаснулась: «Там явилась куратор из Управления! Она ни разу в жизни у нас не была! Только по телефону! А сейчас, в девять вечера, она тут! Умоляю... «Я перебил: «как скажете, давайте отменять». А она: «Да вы что! Я не о том! Можно, мы чисто формально о Блоке поговорим? А? Для виду, для плана, чтоб не придирались, а?» Но этого мало. Когда лектор классического вида интеллигент — шкиперская бородка, трубка, — повел речь о великом Блоке, рухнули и «чистая формальность», и режим дня, то есть ночи. Через час прекрасное вдохновение докладчика опешило... он обернулся к тем шкафам, за которые я упрятался, и виновато показал на часы: мол, можно, я еще? Я замахал руками: вперед, все отлично! Можно понять человека — он сумел увлечь аудиторию вечера Высоцкого! А я был на грани слез: видел бы Володя, он бы ликовал. Настоящие ученые, настоящий ливень, настоящие гонения и настоящая любовь... И все это под флагом Поэзии Блока и Высоцкого. Вечер прошел в теплой, дружественной обстановке. Заведующую библиотекой не посмели тронуть, она приезжала через год на Таганку, показалась — все в порядке. А вот директору института, как я слышал, происшествие жизни не украсило...

...1985 год. Зав. агитпропом Бауманского района Москвы потребовала изъять из моей программы стихи Высоцкого на вечере в Политехническом. Ровно через год она курирует нервическое собрание «Современ-

ника», посвященное событиям 30-летнего юбилея театра. В конце выступила сама Криницина. Внешне она тоже напоминает дам-начальниц типа Шапошниковой и Денисовой, а внутренне и лексически являет собой образец минувшей эпохи, поскольку всей мощью своих подтекстов внушает веру в бога Инструкции. А посему никакие доводы, никакие взрывы всех этих ничтожных «скрипачей» не поколеблют главного в ней — ответственности равнодушия. И, не моргнув глазом, намекнула, в частности, на неосмотрительность театра, принявшего в свои ряды актеров с Таганки. С чего, скажем, начал Смехов год назад? Едва его зачислили, как мы тут же должны были заняться «его вопросом!» Не будь нас, он подвел бы «Современник»! Хорошо, что мы вовремя сделали купюры в тексте его вечера в Политехническом... Запомним: в мае 1986 года партийная чиновница гордилась публично тем, что запретила читать стихи Владимира Высоцкого в городе Москве...

...Когда в очередной раз Ю. Любимову закрывали вечер памяти В. Высоцкого, он при нас сумел соединиться с М. Зимяниным. И присутствовавшие при том в кабинете стали свидетелями такого полудиалога (вторая половина — по другую сторону слышимости): «Да, Михаил Васильевич... Я писал, Михаил Васильевич... Театр обращался... Но мы ведь уже играли... Что? Кто не поэт?.. Вы знаете, простите меня, но у советского народа другое мнение, и в антисоветчики Владимира Высоцкого никому не удастся записать — ни при жизни, ни после! Да нет, я не повышаю голос, я поражен вашим отношением к поэту, которого так провозжали тысячи людей!..»

...Вспоминаю и другое: один из важных военных чинов, наблюдавший за рекою скорби 28 июля 1980 года, молвил знаменитому писателю: «Ну, а вы-то зачем поддались? Зачем сюда пришли? Хоронят антисоветчика... Что? Кто хоронит? Да такие же, как он...»

...Безбоязненно осуждают художников и потому, что уверены: он не прогонит их, когда они явятся с цветами к его могиле...

Я уверен, что в конце концов сгинут все помехи с дороги любви. Стихам Высоцкого, его имени и правде о нем не помешали ни бюрократы, ни трусы, ни скалозубы, ни дураки. Когда в день рождения поэта (25 января) умер М. А. Суслов, многие вспомнили, что акции высокого лица связали в одно целое и покровительство тем, кто посмертно оклеветал друзей Маяковского (Колосков, Воронцов), и раздражение по адресу Высоцкого (до смерти и после)...

Закончу все-таки удовлетворением: не старшим его коллегам по искусству, а именно Владимиру повезло не зависеть от кого бы то ни было «сверху», повезло подымать голову вверх лишь из чувства собственного достоинства да из необходимости услышать такие вот «инструкции»: «И долго буду тем любезен я народу...»

Я уверен, что времена «двойной литературы» канули в застойное прошлое. Надеюсь, что мои заметки найдут своего читателя. И когда они будут напечатаны, пусть мне ответят как угодно резко и противники

«назвать вещи своими именами» или «сыпать соль на раны», и любители говорить «хорошо или ничего» о тех, кто им кажется неживым... Пусть ответят как угодно сурово и те, кого я высоко почитаю, чье мнение для меня неоспоримо. Пусть ответят. Лишь бы прервалось «красноречивое» молчание!

Сентябрь 1987 года

ТАГАНКА В МАДРИДЕ

1988 г. 13 марта. 70 человек — актеры, постановочная часть, администрация — в самолете ТУ-154 вылетаем в Испанию. Восьмой мадридский фестиваль искусств почтит своим приглашением спектакль «Мать» по М. Горькому, поставленный в 1968 году Юрием Любимовым. Час ночи по Москве, минус два часа и плюс 15° по Мадриду. Еще час — и мы распаковались в номерах отеля «Плаза». Площадь Испании, центр города, памятник Сервантесу с примкнувшими к нему Дон Кихотом и Санчо Пансой. Четыре миллиона жителей и три — автомашин. Кажется, все эти три миллиона шуршат всю ночь под нашими окнами.

16 марта. Две огромные репетиции. Николай Губенко вместе с Борисом Глаголиным и Давидом Боровским соединяют воедино актеров, испанцев — «солдат», световую партитуру, музыку и оформление «Матери».

Ночью после нервного прогона спектакля в номере у главного режиссера собрался актив театра. Сообщение: по приглашению фестиваля завтра в Мадриде появится создатель Театра на Таганке Юрий Петрович Любимов. Естественно его присутствие на представлении его детища. Естественно, мы были единодушны, когда Губенко опросил мнение каждого. Естественно, качественного сна ни у кого в ту ночь не было.

17 марта. День премьеры. Утро — репетиция с «солдатами», со светом и т. д. С 14 до 15.30 — ожидание вестей из аэропорта. Встреча состоялась, и ее описать невозможно. Пять лет без двух месяцев длилась разлука. Юрий Любимов вместе с женой Катей подробно общался с каждым актером, электриком, костюмером, радистом... Номер нашего директора Николая Дупака за два часа оказался сценой удивительного спектакля. Об эмоциях умолчу. Главное — вечером. Спектакль в 20.30. Распевка перед ним за два часа. И никто не ноет, как обычно: зачем так рано собираться, можно отдохнуть, походить по городу... Явка в срок. Театр жил, как одна семья.

Композитор Юрий Буцко, один из лучших в стране и в мире, впервые в жизни выехал за рубеж. Возле него, возле рояля — вся труппа. Распевка. Затем «Дубинушка» — песня, театральное воплощение которой

давно описано советскими критиками и сотни раз отзывалось овациями и у нас, и на гастролях в Париже и Берлине... Итак, все внимание пятидесяти актеров на Юрии Буцко, звучат куплеты русской песни... Среди актеров — Юрий Любимов. Его дирижерская пластика, седая голова и молодое лицо, совместное пение и замечания Буцко — все это стирает испанскую реальность. Никаких пяти лет не было, никакого фестиваля нет и в помине, ибо мы — на Таганке, на дворе — московское лето, и ни разлук, ни холодов судьба нам не обещает...

Однако с 20 часов — активный прибой испанских зрителей к нашему милому берегу. Афиши, буклеты, билетеры, привратники с галунами, приветливая речь, корреспонденты и... зуд ожидания.

...Прошел час, и реакция на сцену «Дубинушки» прозвучала сигналом для любого знающего наше дело: успех обеспечен. Конечно, нюансов предвидеть мы не могли. Например, того, как дружно и долго взрываются над волной аплодисментов «чисто испанские» выкрики «браво». Например, того, что в антракте актеры будут переодеваться и перекуривать под несмолкаемый аккомпанемент оваций. Или того еще, например, что публика так славно никуда не спешит по окончании спектакля. Вроде бы отхлопали, вроде бы вышли из дверей и пора бы в поздний час — по домам? Однако мы выскочили на пустую сцену, чтобы сделать фотоснимок на память и... даже вздрогнули: зрители вернулись и снова хлопают... Хорошо, что у нас есть переводчики, они объяснили, что это — семейное мероприятие.

Мы ездили на полдня в Толедо, гуляли по древним мостовым, поклонились следам Эль Греко, загорали под мартовским щедрым солнцем, фотографировались на фоне улочек и храмов, в обнимку с муляжами — рыцарями и на фоне витрин с толедским оружием... Мы обошли за три часа (это совсем немного) основные залы музея Прадо... Но если бы хоть один из нас хоть на минуту остудил свою кровь участника событий до температуры наблюдателя, он бы изрядно повеселился. Ибо точно так же, как возле рояля в театре, в Прадо ли, на улицах Мадрида или Толедо, картина была одна и та же: актеры Таганки, их глаза и жесты, их речи и ритмы общения были посвящены, увы, далеко не Сервантесу и даже не Эль Греко... Здесь и без переводчика ясно, что это за «семейное мероприятие». Ночная «Дискотека андалузского танца». В пять утра явились исполнители фламенко, и 70-летний Любимов выразил свои чувства ко всем событиям тем, что включился в танец вместе с профессионалами...

Прошу прощения, но я нарушил строгость календаря... Мы помним детально весь насыщенный калейдоскоп работы и встреч на фестивале. Все запомним, за добро благодарны и даже не обиделись на резкие скачки погоды, отчего у многих сели голоса. Слава богу, выдержала нелегкое испытание главная героиня, наша Зинаида Славина — Ниловна. Мы не забудем и того, как все дни и ночи трудился, переживал и помогал

своему дому главный режиссер Театра Николай Губенко... Но, все забыв в точности, как было, мы дружно запутаемся только в одном: сколько дней длились наши гастроли?

Директор утверждал, что восемь. Но в Москве 21 марта встречавшим близким одни говорили: «полгода», другие — «месяцев восемь», третьи — «целую вечность»... Пожалуй, информация по возвращении сходится вот в каких пунктах:

Спектакль «Мать» принят с грандиозным успехом и публикой, и в печати.

Встреча с Любимовым была такой, словно никто не расставался. Ближайшая перспектива — его приезд в мае в Москву, на выпуск премьеры «Бориса Годунова» на Таганке...

Великодушие и щедрость — достояние богатых душою. Мы были бедны — и хватало на нашей улице мелочных счетов, кухонного грызательства, казарменной грубости. Мы осознали свое богатство — богатство национальных и человеческих недр, богатство перспективы, богатство выстрадавшей свою необратимость перестройки — и мы можем себе позволить роскошь щедрого, благородного поступка. Состязательность мнений в прессе; допуск частных инициатив в экономике, обучение кооперации и гласности — вот реальные признаки силы, и не беда, что хватает еще грязи на проезжей части и в потоке «Писем-откликов», ибо сия грязь, ибо судорожные рывки к месту бывшей кобуры в ответ на несогласие — все это пережитки бюрократического феодализма. Признак силы, кстати, — это акция Министерства культуры СССР, пославшего Любимовский спектакль первым советским представителем театра на мадридский форум искусств. В результате — успех сценический и политический, который мы по-братски разделили с коллективами Владимира Спивакова и Евгения Светланова...

Признак силы — это, конечно, доверие художникам. А доверие — плодотворно.

СОДЕРЖАНИЕ

Маяковский на Таганке	3
Нетихие зори театра	11
Скрипка Мастера	17
Таганка в Мадриде	61

Вениамин Борисович СМЕХОВ

СКРИПКА МАСТЕРА

Редактор М. М. Жигалова.

Технический редактор Л. С. Алексеева

Сдано в набор 01.07.88. Подписано к печати 25.08.88. А 10395 Формат 70 × 108¹/₃₂.
Бумага газетная. Гарнитура «Гарамонд». Офсетная печать. Усл. печ. л. 2,80. Усл.
кр.-отг. 2,98. Учетно-изд. л. 4,43. Тираж 150 000 экз. Заказ № 2696. Цена 25 коп.

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография имени В. И. Лени-
на издательства ЦК КПСС «Правда». 125865, ГСП, Москва, А-137, ул. «Правды», 24.