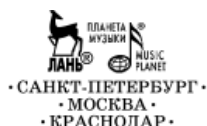


Г. М. КОЗИНЦЕВ

ГЛУБОКИЙ ЭКРАН

Издание третье, стереотипное



УДК 792
ББК 85.37
К 59

12+

Козинцев Г. М.

К 59 Глубокий экран. — 3-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. — 456 с.: ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-4456-4 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0204-9 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Мемуары выдающегося кино- и театрального режиссера Григория Михайловича Козинцева (1905–1973) обращены к истории советского кинематографа и развитию автора как режиссера. Книга предназначена преподавателям и студентам театральных и кинематографических вузов, а также всем, интересующимся театральным и киноискусством.

УДК 792
ББК 85.37

Kozintsev G. M.

К 59 The Deep Screen. — 3rd ed., ster. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2019. — 456 pages: ill. — (University textbooks. Non-fiction).

The memoirs by the outstanding film and theatre director Grigory Mikhailovich Kozintsev (1905–1973) address the history of Soviet cinema and the author’s progress as a filmmaker. The book is destined for theater and cinema high school teachers and students as well as for all those interested in theater and cinema.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019
© Г. М. Козинцев, наследники, 2019
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2019

Кинематография с удивительной быстротой меняет свои черты. Техника преобразила экран. За сравнительно небольшой срок кино стало звуковым, цветным, широкоэкранным, открылись панорамные кинотеатры, циркорама. Всему этому можно только радоваться. Однако техника, даже самая совершенная, не становится искусством. На экране идет своеобразная борьба: техника побеждает, но и технику побеждают. Можно сказать иначе: технику одухотворяют, и только тогда вместо «живой фотографии» появляется киноискусство.

Определить такое преобразование непросто. Одухотворение — очеловечивание мертвой материи. Ученые, техники, механики трудятся, чтобы усовершенствовать пленку, объективы, механизм съемочных камер. Результаты их труда поддаются измерениям: приборы показывают числа — меры технической точности.

А потом самый неточный прибор — человеческая душа — путает цифры, перемешивает расчеты. Мертвое оживает. Кинопленку характеризует уже не степень светочувствительности, а сила чувства, глубина мысли.

Как уловить словами такое преображение?

Мне захотелось узнать мнение о существовании кинематографии нескольких режиссеров. Для опроса я выбрал четверых хорошо, пожалуй, отлично знакомых мне людей. Что же каждый из них считал основой своего искусства?

— Монтаж! — воскликнул первый. — Кто может это оспорить? Мир, открытый остротой взгляда объектива, разъятый на кадры и вновь созданный на монтажном столе.

Мнение было категорическим, в тоне слышалась агрессивность. Видимо, мой собеседник не допускал и возможности иного ответа.

— Поэзия динамического изображения, — сказал второй, — чувство времени, проходящее током сквозь кадры.

— Пожалуй, человек, открытый экраном, — задумавшись, сказал третий.

— Сразу не ответишь, — неуверенно начал четвертый. — Для меня теперь это способ сгустить мысли до реальной жизни на экране. Особой реальности, где незримое — процессы истории, духовный мир людей — становится видимым.

— Самое трудное, — добавил он, — преодолеть плоскость изображения, тупость фотографического натурализма. Найти, что ли, глубину экрана.

Определения были неясными. И все же последнее из них я выбрал для заглавия этой книги.

Первый режиссер, услышав такие слова, расхохотался бы. Думаю, что моего последнего собеседника он обругал бы «шаманом».

Однако сделать это было бы ему не под силу.

Все четверо были одним человеком. Автором этой книги. Первый — когда ему, автору, исполнилось лет двадцать, потом прибавился десяток лет — появился

второй режиссер; еще годы прошли — определился третий... и так далее. Чем больше фильмов снималось, тем меньше было уверенности в том, что же именно является «языком кино». Многие были куда менее ясным, нежели в первые годы работы.

Из желания прояснить дело образовалась книга.

А дело вовсе запутывалось. Оказалось, что Гоголь может учить кинематографии, трилогия о парне с Нарвской заставы побудила перечесть Сервантеса и Шекспира. Главы писались во время иного труда — режиссерского. Страницы рукописи переходили в наброски монтажа, догадки проверялись в ателье, исследовательская работа над трагедиями Шекспира предвараля спектакли и продолжалась в съемках.

Когда первые главы «Глубокого экрана» были напечатаны в «Новом мире», их поместили под рубрикой: «Дневники, воспоминания». Я огорчился. Мне ведь совсем не хотелось писать мемуары. Как же так вышло? Потом я понял, что нельзя рассказать о работе, не сопоставив экран с жизнью, фильмы — с судьбами людей.

На моем веку слова об искусстве удивительно быстро утрачивали смысл. То, что мы мальчиками писали в «манифестах» начала двадцатых годов, вскоре нам самим показалось чепухой. Но многое из того, что взрослые люди писали позже об этих нелепицах, выглядит теперь не меньшей абракадаброй.

Слова менялись, труд продолжался. Были крайности опытов, расшибание лба в тупиках, яростные споры — не словами, а фильмами — с товарищами и с самим собой; провалы в зрительном зале того, что представлялось удачей; иногда иное — успех неудач.

Я был одним из тех, кто, мало что зная и ничего не умея, пришел в разоренные оранжереи барских особняков и фотоателье с побитыми стеклами. Здесь

зарождалась наша кинематография. Учить нас было некому. И мы сами стали учить.

Рассказ придется начать издалека.

Первый режиссер затаив дыхание смотрит все серии «Вампиров» и «Маски, которая смеется», хохочет до слез на Максе Линдере. Он еще не режиссер и даже не подозревает, что есть такая профессия. Он — школьник. Затем в его жизнь входит спектакль в старом провинциальном театре, плакаты, написанные на листах фанеры, агиттеплушка...

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Комиссар Театра имени Ленина

Я родился в Киеве, там же учился в гимназии. В первые годы революции это была странная учеба. Занятия нередко прерывались из-за артиллерийского обстрела, и когда, нагруженный ранцем с учебниками, я шел на занятия, неизвестно было, чья власть в городе. Немецких оккупантов сменяли петлюровцы. На Печерске, недалеко от гимназии, лежали во рву, странно скрючившись, трупы расстрелянных. Учителя рассказывали о флоре и фауне Африки, о спряжении латинских глаголов, а на окраине стреляли пулеметы. Ночами цокали копыта проезжающих рысью отрядов, раздавались выстрелы, и вдруг кромешную тьму южной ночи разрывала какофония криков, ударов, скрежета; что-то гроыхало и бухало, дребезжало и завывало. Это ломались в двери домов грабители, а охрана из жильцов трясла железными листами, колотила в сковородки, била в медные тазы, призывая на помощь неведомо кого. Наступало утро. И опять — ранец за плечами — я шел мимо разбитых стекол витрин, стен, щербатых от пуль, мимо вооруженных людей, нелепо обряженных в синие свитки.

Смерть гуляла по городу. О ней говорили непочтительно: «поставили к стенке», «вывели в расход», «отправили налево», «разменяли», «шлепнули». Вдали

грохотала артиллерия. Мальчики останавливались, прислушиваясь, спорили о калибрах пушек. Этому научились хорошо — различать звуки выстрелов.

По Большой Васильковской толпа вела спекулянта. Его тащили, всего обвешанного тухлыми селедками, — он торговал ими на рынке. Из задних рядов выбегали люди и били торговца наотмашь по лицу. Кровь, казавшаяся мне неестественно яркой, перепачкала лицо спекулянта, сделала его непохожим на человеческое; кровь текла по рубахе, по селедкам.¹

Я дружил с мальчиком по имени Жоржик. Он часто заходил поиграть во двор дома, где жили мои родители. Несколько дней моего приятеля не было видно. Я отправился к нему, чтобы узнать, куда он запропастился. Дверь долго не открывали. Наконец раздался кашель, шарканье ног, лязг запоров: заросший грязной щетиной человек смотрел на меня из-за закрытой на цепочку двери. В старике я с трудом узнал отца товарища.

— Извините за беспокойство, — спросил я, — Жоржик дома?

— На кладбище Жоржик, — с трудом, хриплым голосом сказал старик, — Жоржика убили.

Дверь захлопнулась.

Кто убил? За что убили?..

Такие вопросы тогда часто оставались без ответа.

Я видел смену властей, бегство армий. На моих глазах в город входили части Щорса и отряды Первой Конной армии.

Был 1919 год.

На стенах домов расклеена прокламация: «Что означает собой красная звезда».

Люди с красной звездочкой на фуражках и папахах освободили Киев. Эти люди выгнали оккупантов

и бандитов, «Раду», «Директорию», гетмана, гайдамаков; они прекратили погромы и самосуды, установили народную власть. И сразу же в революционном городе расцвели все виды творчества. Деятельные и жизнерадостные люди ставили столы и табуретки в комнатах Всеукраинского отдела искусств. Неисчислимы комитеты, секции и подсекции обсуждали планы постановки всей мировой классики, устройства массовых торжеств и украшение площадей ко Дню Первого мая.

Открылись студии и мастерские. Учились искусству со страстью и со страстью учили. Чему только не учили! Читались лекции о труверах и менестрелях, об украинском барокко и японском театре. Илья Эренбург занимался художественным воспитанием детей; танцовщица дягилевского балета Бронислава Нежинская ставила «Петрушку» Стравинского; М. П. Алексеев (будущий академик) составлял театральный репертуар.

Я уже учился не только в гимназии, но вечерами посещал школу живописи. Александра Александровна Экстер, много лет жившая во Франции, художник, искушенный во всех опытах современной живописи, занималась с группой молодежи. Программа обучения была основана на знакомстве с Сезанном, Матиссом и Пикассо. Перед учениками ставились натюрморты, и на холстах появлялись то серо-зеленая геометрическая архитектура предметов, то движение ярких декоративных плоскостей, то рассечение форм.

В мастерской часто бывали Илья Эренбург, Осип Мандельштам, Бенедикт Лившиц. Устраивались диспуты: «Ахматова или Маяковский?». Все, что можно было узнать о современном искусстве, становилось предметом страстных споров. Заезжий московский поэт, побывав в мастерской, сочинил про нас частушки: «У французов есть Пикассо, а у нас пикассов масса».

Я сразу, что называется, прямо от рождения, был по всем своим вкусам и симпатиям крайне левым в искусстве.

Несмотря на доброе ко мне отношение Александры Александровны, ничего толкового у меня не получалось. Кувшины и яблоки меня ничуть не интересовали; вместо них я изображал какие-то рожи, освещенные резким светом, фантастические пейзажи, фигуры, наряженные в яркие платья. Экстер посмотрела на мои эскизы и подарила мне монографию Жака Калло.

Я сочинял пародии, рисовал на всех карикатуры, придумывал декорации к несуществующим пьесам.

Мои старшие товарищи по мастерской, уже настоящие художники — С. Вишневецкая, И. Рабинович, А. Тышлер, Н. Шифрин, — получили заказ на роспись агитпоезда. Они включили меня в свою бригаду, хотя делать я еще ничего не умел. Ко мне относились, — вероятно, вследствие моей молодости и энтузиазма — хорошо и даже доверили мне самостоятельно расписать отдельный вагон. Мы уехали на другой берег Днепра, где формировался состав. Там же я впервые попробовал поставить и сыграть какой-то агитскетч. Он исполнялся в теплушке с отодвинутой дверью, перед вагоном сидели на земле красноармейцы.

Все это было счастьем. После казенных слов гимназии, слова о величии труда, об общественной справедливости, о последнем и решительном бое казались сказочно прекрасными. И, что наиболее удивительно, в этой новой жизни я, мальчишка, уже принимаю участие, тружусь. Вот я еду в шаткой военной двуколке, она перевозит меня обратно в Киев (агитпоезд ушел на фронт), у меня на коленях военный паек, трудовой заработок.

Вместе с этими же художниками я участвовал в украшении города. Забыв про отдых, мы писали кар-

тины величиною с площади и улицы. Небывалый вернисаж затевался в тихом и старом городе.

Наступала последняя ночь. Множество листов фанеры (писали на них взамен холста) грузилось на машину. Шальные от бессонных ночей и безмерно счастливые, мы забирались на самый верх трясущейся фанерной горы, грузовик трогался. Дорога была свободна, водитель прибавлял скорость. Темные и пустынные улицы неслись навстречу, мы взлетали на крутых киевских подъемах, чуть не сваливаясь, устремлялись вниз. И на весь спящий город мы выкрикивали строчки стихов, только что полученных из Петрограда:

Довольно грошовых истин.
Из сердца старое вытри.
Улицы — наши кисти.
Площади — наши палитры.²

Вытереть старое из сердца мне было нетрудно. Никаких истин, даже грошовых, я еще не знал.

И вот наконец двери в мир, который мне пока только мерещился, растворились. Художник Исаак Рабинович был приглашен в бывший Соловцовский театр — теперь Театр имени Ленина³ — и, зная о моих увлечениях, взял меня своим помощником. Обязанности мои были несложны. В низкой и длинной декорационной мастерской нужно было развести в глиняных горшках клеевую краску, обмакнуть большую кисть и, зачерпнув нужный цвет, покрыть им холст, растянутый на полу, согласно пробе самого художника.

Дверь из мастерской выходила на узенький мостик с перилами, он висел над темной сценой. На колосниках были подвешены дворцовые палаты; лес с листьями, наклеенными на сетку; мутные перспективы каких-то улиц. Все было покрыто пылью, покоробилось.

Одинокие лампочки мерцали в туманной мгле. Часто приходилось работать ночами. В мастерской было пусто и холодно. Иногда тихо открывалась дверь и, как привидение, входил старый декоратор. Обычно этот человек бывал невесело пьян. Мутными глазами он смотрел на сохнувшие в мастерской части площадок, диковинные завесы. Тяжелое недоумение тлело в его глазах. Всю жизнь он обставлял любую пьесу с помощью нескольких задников и парных кулис. Небogatый набор мебели и бутафории обслуживал репертуар. Служилось спокойно, и даже полагался бенефис, и тогда бенефициант щеголял какими-либо эффектами, вроде цветных лампионов, развешанных гирляндами в саду. Теперь происходило что-то странное. Вместо службы в солидной антрепризе, где хорошие актеры умели растрогать в «Осенних скрипках» или повеселить в «Тетке Чарлея», закружился какой-то чертов вихрь. Шумная жизнь ворвалась в театр, закипели страсти, подобные бурлению уличных митингов, загорелись сочетания красок, схожие с яркостью красных знамен на голубизне весеннего неба.

Революция была уже не только за стенами провинциального театрального здания, но и на сцене.

Утрами я пробирался в задние ряды полутемного, пустого партера и притаившись ждал начала репетиции. Собирались актеры; они здоровались друг с другом, говорили обыденные слова. На тускло освещенной сцене стояли выгородки, сколоченные из грязных щитов и обшарпанных площадок. В оркестровой дыре музыканты настраивали свои инструменты. Невысокого роста человек в темной рабочей тужурке садился за столик, стоящий в зале, закуривал папиросу. Начинаясь работа.

И вдруг незаметно для себя я переставал видеть будничные платья, непримечательные лица, изнан-

ку декорации. В голосах актеров появлялись сила и страсть, разрозненные движения сливались в единый ритм, вступала музыка, вместо статистов закипала гневом народная толпа.

Особый, ни на что не похожий восторг охватывал все мое существо. Происходящее казалось чудом. Я видел только одного человека, создающего чудо. Передо мной был тот, кто заставил задвигаться, зазвучать весь этот мир. Человек в рабочей тужурке, сидящий за столиком в зрительном зале, был как бы аккумулятором жизненной энергии. Ни актеры, ни статисты, ни музыканты не могли бы зажечь новой жизнью, если бы страсть, переполнявшая этого человека, не передавалась всем соприкасавшимся с ним. В этом соприкосновении и совершалось чудо искусства: тусклое становилось ярким, незаметное — значительным, вялое — сильным.

Передо мной был Константин Александрович Марджанов.

Шли репетиции «Фуэнте Овехуна».

Казалось, ничто в жизни Марджанова не могло быть важнее работы. Все происходившее на сцене отражалось в его темных влажных глазах. Выражение их непрестанно менялось. Они загорались восторгом; переполненный счастьем, он громко, на весь зал, восхищался актером; секунда — и взгляд менялся, гримаса боли искажала лицо. Внезапно Константин Александрович соприкоснулся с чем-то нелепым, оскорбительным для всего, во что он верил, в чем заключался для него смысл жизни, и вот глаза делались гневными, он резко прерывал исполнителей, он становился требовательным, придирчивым, сцена повторялась много раз, пока не происходила в ней неуловимая перемена, и тогда опять радостный свет зажигался в его взгляде.⁴

Вспоминая о своем учителе, я хочу понять суть его уроков. Что же мне открылось в них: профессиональ-

ные приемы, тайны мастерства, законы постановочного искусства?

Нет, не это видел я в репетициях «Фуэнте Овехуна»; иное увлекло меня сразу же, бессознательно. Неотрывно смотря на художника, в которого я был влюблен со всей страстью первого увлечения в искусстве, я видел силу одухотворенности его работы. Над природой этого огня хочется задуматься. Одухотворенность Константина Александровича была особой, и возникла она в особых обстоятельствах.

Потом мне не раз приходилось наблюдать распушенность режиссеров, наигрывавших перед труппой «муки творчества». Эти люди убегали как бы в отчаянии из репетиционного помещения, бросались целовать актера будто бы от счастья, в маленькой комнате они оглушали криком. Вся эта зыбкость настроений носила характер неврастения, да еще выхолненной на предмет изображения «гения». Ничего схожего с этим не было в Марджанове. Смена состояний, отражавшаяся на его лице, была следствием не перевозности, но совершенной сосредоточенности. Величайшая ясность отличала его труд. В часы работы он чувствовал себя в вымышленном мире обстоятельств и характеров пьесы, как в реальности. В чудившемся ему пространстве и времени он жил со всей полнотой духовного существования. Как весело ему было в этом пространстве! Он населял его и украшал, воспевал и застраивал. Их католические величества короли Испании по его воле окаменели и стали золотыми куклами; они лишь сидели на тронах, дергали искусственными ручками и говорили мертвыми, механическими голосами. Зато всеми красками жизни загорелось село Фуэнте Овехуна. Всем его одарил Марджанов, даже скромная крестьянская пирушка захлебнулась во фламандском изобилии: через сцену, привязанные

к нескончаемой веревке, путешествовали гуси, окорока, птица, рыбы, фрукты, овощи. Все это фантастических размеров и буйно ярких цветов. Соловцовская сцена не вмещала размаха его выдумки. Я не знаю, был ли понятен режиссеру католицизм пятнадцатого века, но я уверен, что южанин Котэ Марджанишвили чувствовал себя под испанским небом, среди деревенских виноградников, как дома. Он знал свет, цвет, страсть юга. Изобилие юга было в нем самом. Работая с актерами, художником, композитором, он щедро дарил им то, что переполняло его: тепло южного солнца, яркость цветов, радующих глаз, страстность проявления прекрасных чувств мужества, верности, любви.

Недавно опубликовано литературное наследство Марджанова. Однако, читая написанные им статьи, стенограммы выступлений, я с трудом узнавал его. Конечно, сами по себе эти страницы представляют интерес, однако в них не сохранилось жизненного тепла. Менее всего он был теоретиком, критиком. Он был режиссером особого склада. Его мышление было поэтическим; вне высоты подъема чувств его искусство не могло бы существовать. Он выверял спектакли не логикой анализа, а градусом нагрева. Это было романтическое искусство в самом высоком смысле понятия. Он не режиссировал, но вздымал чувства, сгущал цвета. Он резко лепил формы, подчеркивая контрасты, усиливал выразительность. Конечно, это менее всего значит что Марджанов — один из немногих режиссеров, приглашенных в свое время Художественным театром со стороны, — не владел психологическим анализом или логикой раскрытия характеров; он знал многое, но отличала его творчество прежде всего поэтическая сила воображения.

Эта сила проявилась не сразу, и его духовный мир складывался непросто.

Константин Александрович остался в моей памяти совсем молодым человеком (хотя в те времена все старше тридцати казались мне стариками) — он запомнился легким, подвижным, мгновенно возбудимым. Теперь я посмотрел даты его биографии: он родился в 1872 году, в 1919-м ему было сорок семь лет. За плечами были годы нелегкой работы. Он странствовал по провинции, нигде не мог осесть, найти свой дом. Он трудился со Станиславским и Гордоном Крэгом, организовывал фантастическое предприятие «Свободный театр», в труппе которого должны были состоять и Шаляпин и Дузе; в «Сорочинской ярмарке» загоняли на сцену живых волков; целый акт «Прекрасной Елены» игрался на вертящейся карусели. Театр не знал таких сенсаций и подобных провалов. А Марджанов опять кочевал по городам, антрепризам, пробовал новые жанры, стили.

Дух беспокойства гнал его, не давая передышки. Он не мог «служить», участвовать в «деле».

Перед революцией, как и все талантливые режиссеры, он оказался на развалинах. Чего только он не пробовал! Ставил в пышных, живописных декорациях и вовсе без декораций. Сокращал диалог, но заставлял читать со сцены все авторские ремарки; искал условность театра, синтетические формы; восстанавливал в «Желтой кофте» приемы китайских постановок; боролся с натурализмом, рутинной, серостью, мещанством. Он был новатором, но не смог открыть неизвестных материков. Он был искателем, но земля его поисков часто оказывалась бесплодной. Синтетический театр стал лишь программой, где на неделе различные актеры играли оперу, оперетту, пантомиму. Ветер не надувал парусов.

Ветер 1919 года ворвался в Соловцовский театр. Ветер с заводских окраин и фронтов гражданской войны гулял по театру. И паруса надулись силой этого ветра.

Марджанов стал комиссаром Театра имени Ленина, он ставил постановку к Первому мая. В наши дни такие слова привычны. Тогда каждое из них произносилось впервые, вызывало жизненные ассоциации огромной силы, они и создали поэзию спектакля. Речь шла не об «осовременивании» классики, приспособлении Лопе де Вега к нуждам момента. Марджанов ничего не приспособлял к революции. Он жил ею. Все происходившее он воспринимал как высокую правду. Эта правда сплывала огнем поэзии бунт вилланов XV века и сегодняшний день, сплывала, а не приспособила одно к другому.

Духовный подъем времени, смелость нового искусства, искренность художников — все это, уже неотделимое одно от другого, — создали самый страстный романтический спектакль, который мне посчастливилось увидеть, — «Фуэнте Овехуна». Слова Лопе де Вега стали пропагандистскими в полном смысле понятия. В ответ на происходящее на сцене зрительный зал запел «Интернационал». Здесь все являлось тенденцией, агитацией, призывом. И здесь все было поэзией. Тут ничего не было от расчета, хладнокровия предвзятых намерений. Искусство двигалось на таком горючем, что дух захватывало.

Это был расцвет театра, невозможный в дореволюционное время. В подъеме искусства отразился жизненный подъем новой эпохи. Я горжусь, что синее небо «Фуэнте Овехуна» было расписано и при моем совершенно неквалифицированном участии.

Иногда искусство творит легенду, но бывает, что и само оно становится легендой.

В эту киевскую весну по горбатой улице, мимо покрытых молодой зеленью каштанов шел с песней полк. Люди, плохо вооруженные и обмундированные, со следами ране-

ний — забинтованной головой или рукой на перевязи — вошли в низкое здание с лепными масками на фасаде. Солдаты сели в бархатные кресла, не выпуская винтовок из рук. Поднялся занавес: Испания обратилась к Украине.

Что же увидели эти люди, каким запомнился им спектакль?

Невысокого роста молодой человек, коренастый и курносый, находился среди зрителей. Пулеметчик и политработник Всеволод Вишневский всем своим душевным складом был приспособлен, чтобы сохранить саму атмосферу этой постановки. Какой-то особый восторг ощущения энергической деятельности первых дней революции наполняет его рассказ:

«Петлюровские полки надвигались на Киев... Марджанов приехал в Киевский партийный комитет:

— Что я могу для вас делать?

— Что вы можете сделать?

— Я могу поставить пьесу испанского писателя Лопе де Вега о восстании крестьян. А чем вы можете помочь?

— Ничего у нас нет».

По словам Вишневого, не было даже красок. Оказалась только сухая охра. Тогда Исаак Рабинович сказал: «Давайте охру. Я из этой охры сделаю золотой песок Испании».

Но одного песка, даже испанского, было недостаточно.

«Мы пошли к прачкам, реквизировали синьку, и он (И. Рабинович. — Г. К.) сказал:

— Из синьки мы сделаем синее небо.

...В зал мы вошли накануне боя, с винтовками через плечо. Актеры прекрасно играли, нас поражала эта сила. Весь зрительный зал замирал...

...Актеры кричали, и полк кричал, актеры пели, и весь полк пел, а политработники волновались и кричали:

— Скорее, скорее, мы опоздаем!

Мы аплодировали актерам и мчались на шоссе, в бой». ⁵

Память не во всем соглашается с этим описанием: театр был на ходу, в декорационной мастерской осталась не только сухая охра. Помочь Марджанову можно было, и ему помогали. Но я слышу интонацию речи Вишневого и перестаю сомневаться: все было именно так, как он описал, и ультрамарин, конечно же, был реквизирован в прачечной.

Прекрасно искусство, способное стать легендой.

Однако мне хочется вернуться к реальности. Она была сложной, и пути художников не проходили по налаженной трассе.

Через несколько дней в театре начались репетиции новой постановки. Актеры читали по тетрадкам «Саломею» Уальда.

Кто же был эстет с орхидеей в петлице, обитатель башни из слоновой кости, рискнувший протащить декадентство в искусство революционного города, напряженно борющегося с врагами и разрухой, протащить на ту же сцену?

Тот же Марджанов.

С жаром он говорил о духовной цензуре, некогда запрещавшей пьесу, о мечте Комиссаржевской сыграть эту роль, о трагедии протеста личности.

Конечно, несложно счесть «Фуэнте Овехуна» достижением, а «Саломею» — отступлением, определить огромность рывка вперед первой работы и количество шагов, пройденных назад при обращении к истории библейской принцессы. Все это справедливо. Сложность состоит лишь в том, что и рывок вперед, и шаги назад художник проделывал одновременно. Если это невозможно в физкультуре, то еще менее выполнимо в искусстве. Жизнь художника не делится на

кусочки. С первых дней революции Марджанов не размышлял над ее приятием или неприятием, но трудился для революции, жил ее напряжением, брал тепло у ее костра. Он трудился, как мог: в его сегодняшнем дне уже начинал жить завтрашний, но еще продолжал существовать и вчерашний. Однако иная страсть уже наполняла все, что он делал. Без понимания природы этой страсти мало что можно понять в искусстве тех лет. Я думаю, что «Саломея» 1919 года была несхожа со старыми постановками этой пьесы. Вместо блеклых тонов и вялости на сцене были яркость, энергия, страсть.

Летом 1920 года в честь приезда в Петроград делегатов Второго конгресса III Интернационала на портале фондовой Биржи была поставлена массовая инсценировка «К мировой коммуне». Начальником постановки, как тогда писалось, был Марджанов, играли в ней четыре тысячи красноармейцев и участники рабочих театральных кружков. Около сорока пяти тысяч зрителей смотрели спектакль. Историк театра, описывая инсценировку, вспоминал: «Пляска женщин в синей мгле напоминала марджановскую «Саломею».⁶

Удивительные перемены происходили тогда не только с людьми, но и с образами художественных произведений. Время отражалось в искусстве формами, полными своеобразия; еще все находилось в стремительном движении, причудливом смешении старого и нового. У меня сохранилась тоненькая брошюра «Революционное искусство», изданная Бюро пропаганды всеукраинского литературного комитета Народного комиссариата просвещения. Чего только не прочесть на этих страницах! Кажется, что у авторов захватывало дух от грандиозности целей; слова, даже самые возвышенные, казались недостаточно сильными. «Про-

летарское искусство, — писалось в передовой, — создается как народное, рабочее, монументальное, патетическое, революционное, гневное, убивающее и рождающее в потоке крушения старых форм и развития всечеловеческого, всенародного исполинского стиля творчества жизни в преображенном мире». ⁷

А в преображенном мире пока еще гуляли банды, не хватало хлеба, останавливались заводы, надвигалась угроза интервенции. Но ощутима была правда высокой цели, и люди, посвятившие себя искусству, писали о «необъятности еще неведомых горизонтов», «творчестве новой вселенной», «мощном вале современных событий».

Бумаги не было — «Революционное искусство» занимало шестнадцать страничек маленького формата.

В это же время Отдел народного образования Харьковского губисполкома издал на оберточной бумаге журнал «Пути творчества». «Наша задача — заставить мыслить красками и образами коллективистических идей, в духе товарищеской солидарности, над зачатием проекта пролетарского искусства», — говорилось в одной из его статей. ⁸

Через несколько страничек — хроника: какие-то артисты, достав удостоверение на право выезда театральной труппой на Дон и в Крым, попробовали переправить туда людей, не имеющих ничего общего с театром. На границе перебежчики были арестованы. Поразителен приговор Революционного трибунала: «Принимая во внимание социальное положение Михлиной, Моргунова и Молотко (артисты), считать их оправданными». ⁹

Еще страница: «Столбы, подпиравшие старые горизонты верований, надежд, красоты, раздвинулись, вместе с военным и революционным ураганом ринулись водопады новых понятий...» ¹⁰ Подпись: «Всеукра-

инский совет искусств. Вместе с «ураганами» и «водопадами» были простые и прекрасные слова: «Товарищ рабочий, кто б ты ни был — слесарь ли, токарь ли, каменщик или простой чернорабочий! Товарищ крестьянин — бедняк, батрак или просто середняк — все к нам! Все к искусству! В нем почерпнете вы жизнерадостность, волю к труду и к борьбе за свою долю». ¹¹

Обращение не было риторикой. Новые зрители пришли в театр. Мало что можно понять в работе художников того времени, не представляя себе зрителей, для которых они играли. Новый театр начался не только с перемены происходящего на сцене, но прежде всего с изменения зрительного зала. И дело было не в том, что аудитория принимала игру за реальность. Некий идеальный зритель, воспетый театральными мемуарами, зритель-дикарь, стрелявший в Яго на сцене, не имел ничего общего с этими людьми. Глубочайшее уважение к культуре, счастье восприятия искусства — вот что отличало этих людей. «Этот зритель оказался чрезвычайно театральным: он приходил в театр не мимоходом, — писал Станиславский, — а с трепетом и ожиданием чего-то важного, невиданного. Он относился к актеру с каким-то трогательным чувством». ¹²

Марджанов ставил свои постановки не только для этой аудитории, но и вместе с ней. А жар чувств этих зрителей смог преобразить даже «Саломею».

В одном из журналов недавно воспроизведена саратовская афиша 1918 года. Школьный Театр имени Ленина открыл свои бесплатные спектакли для пролетарских и крестьянских детей. Играли «Синюю птицу».

В архиве сохранилась телеграмма, посланная зрителями Ленину. Есть в ней такие слова: «Дети саратовского пролетариата говорят сегодня: «Мы пойдем к Ленину, и мы были у Ленина и видели «Синюю

птицу», которой открывается театр». Да здравствует вождь Российской Социалистической Федеративной Советской Республики товарищ Владимир Ильич Ленин! Да здравствует вождь коммунистов!»¹³

Саратовские ребята видели тогда в «Синей птице» совсем не то, что воспринял бы зритель нашего времени или что интересовало дореволюционный партер. Мне ничего не известно о спектакле школьного театра, но я вправе предполагать, что многие из детей — зрителей этой «Синей птицы» — потом, в трудные годы гражданской войны, голодухи, сыпняка, как что-то светлое вспоминали и первый приход в свой театр, и то, как девочка Митиль и мальчик Тильтиль искали счастье. И думаю, что в памяти этих людей возникали тогда не мистические туманы Метерлинка, а мерцающий вдали свет пятиконечной звездочки — добрый и ласковый среди пустоты и мрака ночи.

Для того чтобы понять театр тех лет, нужно не только анализировать содержание и форму спектаклей, но и понимать горячее, на котором это искусство двигалось.

Молодой Маяковский во время первой мировой войны писал о ее воздействии на каждый сюжет, на любой материал.

«...Я никогда не был в Олонецкой губернии, — заявлял Маяковский, — но я достоверно знаю — сегодня ее пейзаж изменился до неузнаваемости оттого, что под Антверпеном рвели сорокадвухсантиметровые пушки.

Можно не писать о войне, но надо писать войною!»¹⁴

«Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию», — призывал в январе 1918 года Александр Блок.¹⁵

Понимать революцию в ее первый год всем сознанием было дано немногим из художников. Марджанов

слушал ее всем телом, всем сердцем. Он «ставил революцией».

Несколько лет назад я встретился с молодым режиссером, недавно закончившим образование. Речь зашла о спектакле, который мы оба накануне видели. Критическое дарование моего собеседника было очевидным. Он обнаружил промахи режиссуры, раскрыл несоответствие авторской идеи и сценического выражения; низко оценив массовые сцены, он объяснил, как следовало бы поставить. Он привел примеры из работ МХАТ, где подобные задачи были решены давно и с полной ясностью.

Он вышутил неумение художника пользоваться пространством и светом, взгрустнул об отсутствии творческой смелости, вздохнул от эклектичности. Немировича-Данченко он цитировал наизусть.

Потом я увидел постановку этого режиссера. Нечто непробудно нудное, вялое и косноязычное копошилось на сцене. Актеры шатались от тоски, убаюканные кашлем зрителей. Жизненного содержания не было ни в одном штрихе. Старинный провинциальный театр с намалеванным на заднике лесом, толкающимися статистами и играющими на свой риск премьерами был восстановлен во всей своей первозданности.

Я вспомнил наш разговор и удивился. Дело ведь не только в таланте. О спектакле, увиденном мной, трудно было сказать, что он сделан без дарования, но умело и культурно; именно неумение и бескультурность отличали его. Сведения, так хорошо усвоенные молодым режиссером, почему-то совсем негодились ему в работе. Сами по себе эти знания были ценны для режиссерской профессии; опыт больших художников мог бы действительно оказаться полезным. Но случилось так, что все это лежало в какой-то отдельной кла-

довой сознания, и, когда воспользоваться сведениями было бы необходимо, дверь в склад оказывалась по неведомой причине плотно закрытой. Слова не становились руководством к действию.

В поваренной книге объяснено, как приготовить какой-либо суп. Мясо и овощи кладутся в воду, кастрюля ставится на огонь, добавляют приправы. Повар пробует «на вкус». После кипячения суп готов.

Сопоставляя эту работу с трудом художника, можно сказать, что в обоих случаях съедобная пища получается лишь в итоге кипячения. Отдельно усвоенные знания, как и сырые продукты, не переходят в новое качество без стадии крутого кипения. Кустарная проба «на вкус» также играет немалую роль.

Молодому режиссеру была известна, говоря языком фабрики-кухни, номенклатура продуктов и нормы их закладки. Он только не знал, как развести огонь, на котором все это должно было закипеть. Он разбирался в телятине, картошке и укропе, но ничего не понимал в пламени. В этой части труд кулинаров все же проще режиссерского. В нашем деле еще не изобретены ни газовые горелки, ни даже примусы.

В пятой статье о Пушкине Белинский объяснил характер этого огня.

«Каждое поэтическое произведение есть плод мучей мысли, овладевшей поэтом», — писал критик. Однако свойства этой мысли — особенные: «Если бы мы допустили, что эта мысль есть только результат деятельности его рассудка, мы убили бы этим не только искусство, но и самую возможность искусства».¹⁶

Зародышем живых созданий поэзии Белинский считал не отвлеченно-философские или рассудочные идеи, но поэтическую идею, «а поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это — живая страсть, это — *пафос*».¹⁷

«Поэтому выражения: в *этом произведении* есть идея, а в *этом нет идеи*, не совсем точны и определены. Вместо этого должно говорить: в чем *состоит пафос этого произведения?* или: в *этом произведении есть пафос, а в этом нет*. Это будет гораздо определеннее и точнее: потому что многие ошибочно принимают за идею то, что может быть идеею везде, кроме произведения, где ее думают видеть и где она в самом-то деле является просто резонерством, кое-как прикрытым сшивными лохмотьями бедной формы, из-под которой так и сквозит нагота. Пафос — другое дело. Надо быть совершенно лишенным всякого эстетического такта, чтоб увидеть пафос в произведении холодном, мертвом, в котором идеи с формой слиты, как масло с водою, или сшиты на живую нитку белыми стежками».¹⁸

Думая над уроками Марджанова, я вспоминаю его труд, проникнутый пафосом. Дух революционных перемен, убежденность в правоте новых общественных отношений, ощущение исторического масштаба происходящих событий — истоки этого пафоса.

В 1919 году я мало что понимал во всем этом, но я начинал бессознательно усваивать, что счастье соприкосновения с искусством невозможно без страсти, потрясающей все существо человека. После уроков Марджанова брак по расчету в искусстве никогда не покажется мне привлекательным.

Театр «Арлекин»

После одной из репетиций, набравшись храбрости, я показал Марджанову свои эскизы. Внимательно рассмотрев их, он сказал, что познакомит меня с другим молодым художником и закажет нам декорации к ка-

кой-нибудь из своих новых постановок. Мальчик моего возраста, остроносый, с узким разрезом глаз, одетый в блузу с множеством отутюженных складок и в брюки клеш из зеленого материала, появился немедленно. На его голове красовалась цветастая тубетейка, между пальцами он крутил тоненькую палочку. Звали его Сережей, фамилия была Юткевич. Марджанов заказал нам декорации к оперетте «Маскотта». И тут началось самое удивительное: он разговаривал с нами, как бы забыв о нашем возрасте. Прославленный мастер, много раз работавший со знаменитыми художниками, обсуждал свой замысел с мальчишками, как с профессиональными декораторами. Он дал нам текст пьесы со своими вымарками и пометками, объяснил сценические возможности. Казалось, Константин Александрович не видел ничего странного в заказе и ничуть не сомневался в наших способностях. Теперь мне трудно понять, был ли это способ ободрить нас или вера в молодые силы, интерес к их стремлениям.

Мы начали работать над эскизами. Однако этим дело не ограничилось. Фантастическая идея организации своего театра овладела нами. Появились молодые актеры. Один из них был Алексей Каплер, будущий сценарист. Другого мальчика нашего же возраста звали Мишей Ваксом. Единомышленников мы находили легко. Все мы молились в искусстве одному богу, и общность веры казалась нам решающей. Мы мало что знали об этом боге. Понаслышке был известен его могучий бас и высокий рост. Счастливицы обладали странно изданными тетрадками его старых стихов. Новые доходили еще только в списках. Мы немедленно заучивали их наизусть, читали громко и бормотали про себя целыми днями. С ними вставали и вечером ложились спать. Мы толком не понимали заложенного в них смысла, но энергия ритмов и образов, клоко-

чущая сила, наполнявшая строчки, заставляли сжиматься сердце. От ощущения мощи, страсти, счастья становилось трудно дышать. Восторг предчувствия какого-то нового и прекрасного мира наполнял нас.

Мы горланили:

Там
за горами гóря
солнечный край непочатый.
За голод,
За мора море
шаг миллионный печатай!¹⁹

Марджанов выслушал наши планы с той же серьезностью. Из кабинета главного режиссера всех театров Киева мы ушли с бумагой, подписями и печатью, удостоверяющей, что нам предоставляется для организации театра подвал, где помещалось прежде кабаре «Кривой Джимми». По темной лестнице мы спустились вниз. Чиркая спичками, нашли скважину замка. Ключ щелкнул, дверь отворилась. В зале были навалены опрокинутые столики, стулья, валялись пустые бутылки, обрывки бумаг. На крохотной сцене висели оборванные сукна. Молча, затаив дыхание, мы поднялись на невысокие подмостки, нашли распределительный щиток, повернули выключатель. Загорелись софиты. Пусть не все лампочки были целы, но софиты горели. Настоящие софиты. За порталом сцены, слева, висели веревки. Одну из них мы попробовали натянуть. Занавес стал закрываться. Настоящий театральный занавес. Мы не раз закрывали и открывали его. Потом сошли в зал, убрали в угол столики и стулья; отыскав метлу, тщательно подмели пол. Расставили рядами стулья. Потом мы сели в первый ряд и долго молча смотрели на сцену. Теперь это был наш театр.

Репертуар мы составили без труда: трагедия «Владимир Маяковский» и «Балаганчик» А. Блока должны были открывать сезон. Театр мы окрестили прекрасным именем «Арлекин». Труппа состояла из пяти человек не старше пятнадцатилетнего возраста. Надо прямо сказать, что содержание трагедии для всех пятерых исполнителей являлось совершенной тайной. Мы взбирались на невысокие подмостки и в упоении вопили, сколько хватало сил, стихи любимого поэта, замороженные ритмом и грохочущей силой неведомых образов.

В особенно трудном положении находился Миша Вакс. Он играл «Старика с черными сухими кошками»; артиста смущала авторская характеристика возраста героя: несколько тысяч лет.

Постановочные замыслы еще только начали оформляться, однако выполнение даже ничтожной их части было бы не под силу и Большому театру СССР в его нынешнем состоянии.

Всласть наоравшись на репетициях и насладившись сочетанием ярких красок на эскизах, мы поняли, что ровно ничего у нас не выходит.

Марджанов выслушал рассказ о постигшем нас крахе с той же серьезностью. Он сказал, что действительно пьеса «Владимир Маяковский» очень трудная. Он не добавил «для вас». Нет, для всех трудная. И посоветовал нам сочинить что-нибудь самим. Какую-нибудь клоунаду, сказал он. Предложение мгновенно вызвало у нас множество ассоциаций, не только близких и понятных нашему возрасту, но и связанных с излюбленным зрелищем. Все мы ненавидели «психоложество» и «бытовщину» драматического театра и обожали цирк. Нашими фаворитами были Фернандес и Фрико, выступавшие на арене киевского цирка. Это была классическая буффонада, заканчивающаяся

похоронами рыжего; сам покойник выпадал из дырявых носилок и шел за процессией, пронзительно вопя и пуская из глаз бьющие к куполу фонтаны слез. Фрико ковылял в аршинных штиблетах и снимал несчетное количество жилетов; Фернандес сверкал цветами и бабочками из блесток на атласном клоунском наряде. Они играли на бутылках и клаксонах, давали друг другу затрещины и убегали на конюшню, по дороге спотыкаясь, падая, оглушительно стреляя петардами, спрятанными в штанах. Это была старинная народная буффонада во всей ее поэзии. Что-то сказочное было в набеленном лице одного и карикатурно размалеванном — другого. Все это в плохом исполнении кажется тупым и стыдным, но у истинных комиков оживает прелестью юмора и фантазии.

Под влиянием клоунад и лубочных картинок я сочинил раешник «Балаганное представление».²⁰ Мы отправились в цирк за консультацией. Фернандес и Фрико одобрили наши планы и любезно предложили одолжить свои старые костюмы.

На генеральную репетицию мы пригласили зрителей. Пришли товарищи по школе Экстер, несколько писателей.

«Я часто встречал двух поклонников Марджанова, неразлучных приятелей... — написал в своих мемуарах Илья Эренбург, — Гришу Козинцева и Сережу Юткевича. Они пригласили меня в помещение, где прежде был «Кривой Джимми»: устроили «народный балаган», то есть один из тех эксцентрических спектаклей, которые в голодные и холодные годы тешили зрителей».²¹

Эренбург, заведовавший тогда какой-то детской секцией, помог нам организовать кукольный театр. Мы сколотили и расписали ширмы, сделали петру-

шек. Это был тот же яркий, лубочный мир, который я пробовал воспроизвести в эскизах, на крохотной сцене «Арлекина», теперь уже в кукольном представлении.

«Сказка о попе и о работнике его Балде» игралась в рабочих клубах, на эстрадных площадках садов. Юткевич крутил шарманку, был зазывалой, а мы с Каплером показывали кукол. Нам даже посчастливилось услышать первые аплодисменты.²²

Между росписью города, плакатами, которые я писал во всю стену агиттеплушки, и этими работами для меня не было различия: лишь бы горели краски, сталкивались контрасты цветов, образовывались фантастические фигуры — веселые, задорные, яркие.

Перемены власти и жизненные трудности отразились на судьбе нашего театра: родители Юткевича покинули Украину, Сережа уехал с семьей; куда-то исчез Миша Вакс. С Юткевичем мы вскоре повстречались опять, а вот Вакс совсем пропал с моего горизонта.

В 1965 году я показывал в испанском городе Сан-Себастьян «Дон Кихота». Портье отеля, где я жил, передал мне извещение: «Майкл Висцинский — один из руководителей фирмы Самуэля Бронстона приедет сегодня вечером из Мадрида, специально чтобы повидать сеньора Козинцева».

Вечером в ресторане к моему столику подошли два человека.

— Разрешите представить вам г-на Висцинского, — сказал знакомый мне американский режиссер Николас Рэй.

Я ответил вежливой английской фразой. Майкл Висцинский посмотрел на меня каким-то странным взглядом, потом всплеснул руками и воскликнул по-русски:

— Боже мой, это же я — Миша Вакс!..

Куда только не заводила его судьба!.. Он был кинорежиссером в старой Польше. Чуть ли не сотня фильмов была им снята. Потом в Берлине он стал ассистентом Мурнау; сам поставил экспрессионистский фильм «Голем».²³ Теперь он правая рука Бронстона (фирма, снимающая супербоевики), «большая шишка», как он выразился; живет в Италии, работает в Испании для американцев.

В этот вечер я уезжал.

Вскоре в Ленинграде, просматривая кинематографические журналы, я увидел траурную рамку: умер Майкл Висцинский. В моей записной книжке остались итальянский и испанский адреса, написанные по-английски, а внизу он приписал по-русски в кавычках «Миша».

После невеселого отступления можно опять вернуться к началу рассказа. Несмотря на отъезд друзей, я продолжал трудиться: народное действо о царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе стало предметом моего увлечения. Лубочная патетика и озорная поэзия захватили меня. Я нашел в публичной библиотеке несколько сводов пьесы и взялся за дело, переписал текст, ввел злободневные положения. Спектакль было решено поставить на площади, под открытым небом.

Театр представлялся мне тогда чем-то подобным карусели: вдруг на будничной улице выросло чудо — дудит и высвистывает польки и марши орган, летят белоснежные кони в черных яблоках, за ними — лебеди с немыслимым изгибом шей, а потом зеленые драконы, расписные ладьи, опять кони, лебеди, драконы, ладьи...

Мне хотелось, чтобы на серой улице, на фоне невысоких домов с провинциальными кариатидами

и пузатыми балкончиками, загорелись, задвигались веселые пятна: красная кумачовая мантия царя и ярко-синяя рубашка царского сына, чтобы зазвенели и загремели лихие рифмы раешника.

Главную роль играл Каплер (в короне, оклеенной золотой бумагой, и с огромной подвязанной зеленой бородой); царица Венера была в голубом плаще с нашитыми серебряными звездами; ее исполняла Наташа Масс (в будущем артистка и педагог Театра имени Вахтангова). Мы репетировали целыми днями. Это была уже настоящая постановка с декорациями (правда, ширмами), костюмами (пусть сборными) и даже с печатной афишей (мы упоминались в числе других увеселений праздничного дня).

На премьере мне не удалось побывать — поднялась температура. Я лежал в бреду, только изредка приходя в себя. В глубине комнаты вырастали с ужающей быстротой какие-то бесформенные предметы, они надвигались на меня, заполняли пространство, наваливались на грудь, колышущаяся масса давила, душила, у меня не было сил освободиться, вырваться из-под нее, раздавался чей-то пронзительный крик, и я открывал глаза. Тускло светила лампа, прикрытая бумагой, мать смотрела на меня и плакала.

Это был сыпной тиф.

Выздоровление шло с трудом, плохо двигались ноги, сознание было мутным. Я еще не пришел в себя: реальность казалась мне неестественной, иногда мне приходило в голову, что меня уже нет в живых, а то, что я вижу, — не то сон, не то пустая оболочка несуществующих явлений. Потом я узнал, что такое состояние после сыпняка обычно.

Однако и на самом деле многое изменилось. Уехали Экстер, Марджанов, Эренбург. Покинули Киев и все мои товарищи. Вдруг я оказался в одиночестве.

Мне показалось необходимым переменить образ жизни; пришла пора учиться всерьез. Я обратился в союз работников искусств, там меня хорошо знали.

Жаль, что не удалось сохранить командировку, выданную мне для поступления в Петербургскую академию художеств. Теперь таких бумаг уже не увидишь. Небольшое удостоверение было со всех сторон испещрено резолюциями, в каждом углу стояла подпись и печать.

В последний раз я прошелся по улицам родного города. Здесь мы гуляли с девочкой-гимназисткой, которой я посвящал свои первые (ужасные!) стихи, а потом загрохотало, побежали люди: взорвались пороховые склады; здесь, в доме на Прорезной, я часто бывал у своего дяди профессора; стену недавно пробил снаряд, и дядин кабинет теперь виден с улицы, мебель стоит на своих местах, только все обсыпано обломками кирпичей, пылью...

Прощай, детство!

В Петрограде

Переезд по железной дороге длился восемь дней. Приходилось ехать на багажной полке вагона с выбитыми стеклами, в теплушке, на открытой платформе, устроившись на груде какого-то железного лома. В наволочке я вез самое необходимое: сухари, рубашку, потрепанную книгу «Все сочиненное Владимиром Маяковским». Состав двигался медленно, подолгу стоял в поле и неожиданно, без предупреждения, отправлялся дальше. Мы проезжали мимо разоренных станций, сгоревших вагонов и брошенных паровозов. В сизом махорочном дыму плакали дети, громыхали крыши под валенками мешочников. На полустанках шла ме-

новая торговля: белье, табак, мыло меняли на хлеб и сало. Где-то стреляли, кто-то плакал и кто-то ругался; повсюду были развал, разруха, голод.

Петроград ошеломил меня огромностью и пустотой. После обсаженных каштанами уютных улочек Киева дворцы, проспекты, громады зданий — все казалось нежилым, невозможным для жилья. Все было покинуто людьми, осталась лишь память. По этой площади, задыхаясь, бежал от Медного всадника Евгений; мимо узкого переулочка на Васильевском острове ковылял домой Акакий Акакиевич; а в том доме стал убийцей Раскольников. В морозном тумане возникали воспоминания и монументы. Среди вымершего города проезжали на конях императоры. Неторопливо отъезжал от Инженерного замка Петр; высоко над домами горячил тонконового коня Николай I; подле разоренного вокзала дремал на битюге Александр III.

Проходили прохожие, некоторые из них везли паек на саночках. Им было не до традиций и воспоминаний. По Михайловской площади с грохотом и лязгом пронесся шатающийся из стороны в сторону вагон; трамваи не ходили, но неожиданно появлялся одинокий вагон — он мчался с забитыми фанерой окнами неведомо куда, и никто не знал, где остановки, где конец маршрута.

Я ходил по городу, как по чужой планете. И вдруг, за поворотом улицы или миновав переулок, я попадал в знакомые места. Они были известны мне по обрывочным рассказам, репродукциям, воспроизводившим лишь частности, и казались теперь неправдоподобными, будто, гуляя по улице, я увидел наяву то, что мне когда-то приснилось.

Какими странными казались такие явления.

Вот одно их них.

Когда-то сюда спускались ночью как в преисподнюю, здесь свечи отражались в зеркалах, освещали маски, горбатый профиль художника, особенно интересовавшего меня. Что могло быть фантастичнее этого места?.. Но какая фантастика могла сравниться с тем, что оказалось перед глазами.

Я попал сюда, свернув с Мойки на Марсово поле. Мое внимание привлекли забытые окна подвального этажа углового дома. Сквозь грязные осколки стекол и ледяные сосульки можно было разглядеть роспись помещения. Покрытые подтеками копоти и пятнами сырости, виднелись на стенах изображения людей в камзолах, невиданных цветов и птиц. Я вспомнил репродукцию в журнале «Аполлон». Это было помещение «Привала комедиантов», расписанное Сергеем Судейкиным. Здесь собирались ночами петербургские поэты и художники. Здесь Мейерхольд ставил «Шарф Коломбины». А этот призрак в пудренном парике и треуголке, изображенный в нише, — граф Карло Гоцци, венецианский сказочник, возродивший в восемнадцатом веке итальянскую импровизированную комедию.

В памяти возникли небольшие тетради с обложкой А. Я. Головина: между желтыми и синими кулисами — комедиант, подле него три огромных апельсина, с боков из-за пестрых тряпок высовывают свои длинные носы маски комедии дель арте. Внизу — старинный росчерк: «Любовь к трем апельсинам».

В Киеве я раздобыл эти книжки и безуспешно пытался понять их смысл. Это был журнал доктора Дапертутто — псевдоним Мейерхольда перед первой мировой войной.

Причудливые, изысканные слова: доктор Дапертутто, комедия масок, «Привал комедиантов»...

Замерзший, грязный, оставленный людьми подвал.

Обходя сугробы и ледяные торосы, я пошел по Марсову полю. Занесенная снегом, валялась дохлая лошадь. Прошел военный патруль. Бухнула пушка. Знакомый звук. Я остановился, подумал: начинается.

— Где стреляют? — задал я прохожему привычный по Киеву вопрос.

— Нигде не стреляют, — последовал ответ («стреляют» прохожий понимал так же, как я), — двенадцать часов. Проверь, товарищ, часы.

Я узнал первый обычай нового города.

Из окна моей комнаты на улице Красных Зорь²⁴ виднелся огромный пустырь. Человек с охотничьим ружьем подстерегал крыс, бегавших по свалке.

Потом на этом месте вскопали огород. Прошло несколько лет, и пустырь стал спортивной площадкой.

Теперь там сквер, за ним новые большие дома; выросли высокие деревья. Окна моей комнаты уже не видно.

На следующий день после приезда я заинтересовался толпой у витрины магазина на углу проспекта 25-го Октября и Михайловской.²⁵ Прохожие останавливались у стекла с большой трещиной, читали телеграммы РОСТА, написанные от руки. Возле телеграмм висели плакаты В. В. Лебедева.

Плакаты поразили меня сразу же. Какая-то веселая энергия наполняла это искусство. Формы были обобщены до геометрической простоты, но предметность не терялась. Это была потешная, детская простота, меткость изображения основных черт предмета. Пролетарий с размаху выметал врагов, маленькие буржуи и кулаки кувыркалились под огромной красной метлой, задрал кверху желтые и серые ножки. А рядом, на другом листе, широким, неостанавливающимся шагом, грозно держа винтовки наперевес, шагали матрос с развевающимся по ветру синим

воротником и красноармеец в буденовке и желтом тулупе.

Здесь было то, к чему я бессознательно тяготел: народная лубочная яркость, экспрессия выражения, радость ощущения жизни.

Тогда, вероятно, я не смог бы назвать ни одного их этих определений. Просто, когда я увидел выставленные плакаты, мне стало весело на душе.

В театре «Палас» с потрескавшимися мраморными стенками и бутафорским глиняным гротом в фойе я нашел Марджанова. Он руководил Театром комической оперы и распорядился зачислить меня режиссером студии.

Теперь нужно было отыскать Академию художеств и, предъявив командировку, просить о приеме в школу живописи. Дело оказалось совсем простым. С торжественным словом «Академия» вязались лишь сфинксы, неестественные на фоне замерзшей Невы, и огромный ледяной вестибюль главного здания. Потом пошли перегороженные фанерой комнатки, маленькие печурки с трубами, причудливо изогнутыми под потолком. Приветливый человек в шубе и шапке определил меня в мастерскую Альтмана.

«Свободная государственная художественная мастерская» находилась во дворе, и, кажется, в ней было особенно холодно. Учеников было мало. Они представляли собой то же веселое братство, что расписывало киевские улицы. Ни холод, ни голод никого не беспокоили. Жизнь казалась поразительно интересной и не оставляла сомнений, что именно теперь настала пора искусства. Это искусство должно быть смелым, беспощадным ко всему старому. Бешено споря о «ритмах современности» и об «индустриальной поэзии», мы кололи дрова и растапливали «буржуйку». К холоду прибавлялся дым. Приходил Альтман, обмотанный

шарфом. Озябшими пальцами мы брались за кисти. Когда стреляла пушка, я привычно проверял часы. Теперь я житель Петрограда.

Недалеко от мастерской, где я учился, в высоком пустом помещении была выставлена модель памятника Третьему Интернационалу. Я стоял в штанах, сшитых из портъеры, и полушубке не по размеру, перепоясанный солдатским ремнем, — один из множества точно таких же, как я, молодых художников того времени — и смотрел на башню Татлина. Пар валил изо рта, приходилось или топтаться на месте, или бить ногой об ногу (газеты, напиханные в рваные башмаки, плохо согревали). Передо мной был воочию видимый мир будущего: огромная закрученная спиралью железная башня, а внутри ее три возвышающихся одно над другим сооружения из стекла. Татлин, с чубом на лбу, похожий на мастерового, неторопливо объяснял, что этот стеклянный куб будет вращаться внутри железной спирали (один оборот в год), в нем разместятся законодательные органы Республики. Здание над ним в форме пирамиды займет секретариат; секретариат будет крутиться вокруг своей оси со скоростью одного оборота в месяц. На верху башни в стеклянном цилиндре (оборот в день) — информационное бюро. Стекло­нные стенки будут в два ряда; топить не придется — термос. Все высчитано, предусмотрено. Сам он, автор, нуждается лишь в мотоциклетке, иначе не успеть объехать заводы, где будут выполнять заказы.

Я свято верил, что в самое ближайшее время башня вознесется над городом, торжествуя победу над Росси и Растрелли.

Вокруг бурлила художественная жизнь. Поразительно, как в эти трудные годы любили искусство. В полуразрушенных залах открывались выставки, страсти бушевали на диспутах. Поэты различных (не-

исчислимых) направлений читали свои стихи, появлялось множество новых имен, и еще писали те, чьи фамилии казались легендарными. Трудно было себе представить, что эти люди живут в том же городе, где живу я, получают паек, что у них бывает насморк и им нужно починить ботинки.

В эстрадном театре Народного дома я видел, как, облокотившись о тонкие чугунные перила балкона, стоял Александр Блок. Отвернувшись от эстрады, затаив дыхание, я смотрел на его лицо, и мне казалось, что не может быть на свете других таких же прекрасных и печальных глаз. Вероятно, я видел не только наружность поэта, но и сама его поэзия отражалась для меня в его внешности, делая ее какой-то особо значительной. Он стоял в бобровой шапке, странно спокойный, а кругом него хохотали, глядя на кувыркающихся циркачей, матросы и их подружки; что-то весело выкрикивали зрители в солдатских шинелях; лузгали семечки парни с чубами, и чуть не падали с балкона от восторга лихие мальчишки «папиросники».

В Доме искусств на Мойке гремел бас Маяковского, и мы отбивали руки аплодисментами, ладони становились красными.

Приезжие из Москвы рассказывали о «театральном Октябре».²⁶ Имя Мейерхольда возникало в бурлении слухов, споров. Спокойных мнений не было. Образ Всеволода Эмильевича до этого был связан у меня с двумя портретами. Н. П. Ульянов написал режиссера в белом балахоне Пьеро; поднятое кверху лицо выражало задумчивую и печальную гордость. Стремительный человек во фраке и в цилиндре предстал на картине Бориса Григорьева. Руки в белых перчатках, жест фокусника; правая нога в позиции какого-то танца. Впереди на фоне кулисы красный воин натягивает тетиву лука, готовясь послать стрелу в небо.